Leonardo Azparren Giménez

El realismo en el nuevo teatro venezolano





el autor:

Leonardo Azparren Giménez

es profesor asociado en la Escuela de Artes (UCV) y magister en teatro latinoamericano; fue presidente de Monte Ávila Editores y de la Fundación Teresa Carreño; Premio Nacional de Investigación Teatral Armando Discépolo de la Universidad de Buenos Aires; sus trabajos de investigación se centran en teatro griego y teatro venezolano; director de la revista *EscritoS* y coordinador-fundador de la Cátedra Libre de Teatrología Nicolás Curiel, ambas de la Escuela de Artes; su bibliografía incluye, entre otros títulos, *Teatro griego hoy y siempre* (2001, Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación), *El teatro en Venezuela* (1997, Alfadil), *Documentos para la historia del teatro en Venezuela* (1996, Monte Ávila), *La m□scara y la realidad* (1994, Fundarte), *La polis en el teatro de Esquilo* (1993, Monte Ávila) y *Cabrujas en tres actos* (1983, El Nuevo Grupo).

Ilustración: Jacobo Borges, *Personajes de la coronaci□n de Napole□n*
Diseño y realización de portada: bid & Co.

Colección Monografías







El realismo en el nuevo teatro venezolano

1ª edición: abril 2002

Centro Comercial Los Chaguaramos, piso 5, Caracas, Distrito Federal;
apartado postal: 47972, Los Chaguaramos, Caracas 1041-A, Venezuela;
teléfonos: 662 5398, 662 4768, *fax*: 662 4751.
email: humanidades@postgrado.ucv.ve; info@postgrado.ucv.ve
web: www.postgrado.ucv.ve

ISBN: 980-00-2009-8
Depósito legal: lf-17520027921147

Diseño de colección y portada: *bid* & *Co.*

Ilustración de portada: Jacobo Borges, *Personajes de la coronación de Napoleón*, técnica mixta/tela, 119, 5 x 205 cm, 1963. Tomada de *Jacobo Borges de La pesca... al Espejo de aguas*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1988.

Edición al cuidado de Bernardo Infante Daboín

Coordinadora editorial: Gaudy Venezuela Contreras Gómez

Autoedición electrónica: Imprimatur, artes gráficas

Tiraje: 500 ejemplares
Impreso en Venezuela
Printed in Venezuela

La Colección Monografías es arbitrada

Leonardo Azparren Giménez

El realismo en el nuevo teatro venezolano



Comisión de Estudios de Postgrado
Facultad de Humanidades y Educación-Universidad Central de Venezuela

Índice

La tarea de historiar el teatro venezolano 11
Antes y después de 1958 11
Historiar el teatro 13
Historiar el teatro venezolano 18

El nuevo teatro venezolano 21
Una expresión útil y general 21
1958 y el después teatral 23
Las bases del nuevo paradigma 27

César Rengifo 33
A mitad de camino, hacia adelante 33
Las mariposas de la oscuridad 36
El vendaval amarillo 41
El raudal de los muertos cansados 44
Las torres y el viento 49
Observaciones finales provisionales 53

Roman Chalbaud 57
Un autor para su tiempo 57
Sus obras 58
La escritura dramática 63
Situaciones y personajes 70
Presencia y sugerencia de lo nacional 74

Rodolfo Santana 79
Las obras preliminares 80
Obras culminantes 84
Nuestro Padre Drácula 85
Las camas 88
El sitio 91
Barbarroja 95
Colofón breve 102

Advertencias y conclusiones finales (por ahora) 103

Noticia 107

Bibliografía 109

En 1966 conocí a Isaac Chocrón durante los ensayos de Asia y el Lejano Oriente. *Desde entonces nuestro diálogo en/a través de sus obras y en/a través nuestro me ha acompañado.*

En 1997 impulsó esta investigación y la estimuló, aún en situaciones adversas, para la Maestría en Teatro Latinoamericano de la UCV.

Él cuidó bien de no estar incluido, ausencia que llenaré en otra ocasión.

A él la dedico.

La tarea de historiar el teatro venezolano

ANTES Y DESPUÉS DE 1958

1.

Después de caer la dictadura de Marcos Pérez Jiménez el 23 de enero de 1958, y en los años ascendentes de la democracia, surgieron opiniones concluyentes y excluyentes que condenaron el pasado por cruel, por su pobreza material y por la incultura secular que comenzaba a ser superada gracias a la naciente democracia. De nuevo la leyenda negra se hizo presente, como había estado para condenar la Colonia y el gomecismo (1908-35). Era explicable esa opinión porque los venezolanos éramos muy ignorantes de nuestra historia, en particular de nuestra historia cultural, y teníamos un acceso relativo a la cultura mundial.

En este clima político e intelectual, surgió la opinión de que el teatro venezolano comenzaba a mediados de la década de los cuarenta o, con preferencia, en 1958. El teatro anterior (se daba a entender el de toda la historia pasada) habría sido esporádico y, en general, sin significación en la cultura venezolana (Chocrón 1978, 9). Con base real pero relativa, esas opiniones se repitieron, incluso en intentos de vincular trayectorias personales con cambios históricos importantes.

Estas opiniones remiten a un hecho, el cual es que la generación teatral que surgió a partir de 1958 no se sintió vinculada ni heredera del pasado. Ese año hubo un cambio profundo en la historia nacional que dio origen a una sociedad democrática con más de 40 años de estabilidad, y a transformaciones radicales en la vida social y cultural y, por ende, a un nuevo teatro.

Afirmar que nuestra práctica teatral fue esporádica hasta 1958, y que fue entre 1945 y 1958 cuando se gestó y comenzó el teatro venezolano, es una opinión sin respaldo en un análisis histórico. A lo sumo, abre interrogantes por la trascendencia del cambio histórico habido ese año en el país,

razón por la que no puede negarse el del teatro; y, más importante aún, las abre sobre lo que ha sido la práctica artística e histórica del teatro venezolano en los últimos cuarenta años. Pero por la continuidad de los procesos históricos, el estudio del período iniciado en 1958 sólo se comprende en correlación con, por lo menos, el período anterior.

Por eso, estudiar lo sucedido a partir de 1958 es importante para establecer los alcances y la significación del nuevo teatro que surgió. Debemos averiguar qué se inició a partir de 1958 y por qué, su relación con el pasado y su influencia en las décadas siguientes. Dicho en otros términos, el estudio del teatro venezolano contemporáneo, entendido por tal el posterior a 1958, supone reconocer que es una práctica artística *en* una historia.

2.

Manuel Caballero (1998: 113) denomina «Crisis de la democracia y del modelo cultural» al cambio habido en 1958, y afirma:

> Cuando hablamos de crisis de la democracia no nos referimos solamente a sus aspectos políticos, sino al hecho de que el planteamiento y la particular solución encontrada a la crisis política abrieron el campo para algo muchísimo más significativo, y es la presencia de una sociedad capaz de absorber los cambios que se producirán en los años sesenta, que serán acaso los más profundos en todo el siglo veinte y quién sabe si en toda su historia republicana. Para decirlo de una manera más clara y precisa, la democratización del sistema político venezolano hizo apta a la sociedad para aceptar los cambios provenientes de afuera, para que el país no llegase con demasiado retraso al proceso de ruptura que hace de la época abierta con los años sesenta el inicio de una nueva etapa de la historia universal.

Es tentador afirmar que el teatro venezolano posterior a 1958 es tan distinto al de las décadas anteriores, que hasta ese año careció de importancia histórica. Pero el estudio de la historia no es axiomático. Los hechos históricos responden a motivaciones profundas que es necesario conocer y estudiar. Para R. G. Collingwood (1965: 210) los procesos históricos «no son procesos de meros acontecimientos, sino procesos de acciones, que tienen un interior que consiste en procesos de pensamientos».

Aunque algún sentido común estime que hasta ese año hubo poco o ningún teatro venezolano valioso, no es un criterio científico para estudiar el teatro venezolano. La historia no es la yuxtaposición y el desecho de segmentos de tiempo, sin relación diacrónica y sincrónica. La historia tiene

sentido por su *continuidad* y sus *cambios*. Por la continuidad percibimos la permanencia, pertenencia e identidad de un sistema, por lo que es susceptible de estudios sincrónicos. Los cambios registran sus transformaciones en el tiempo, es decir su diacronía. En consecuencia, continuidad y cambio son inseparables y necesarios de tener en cuenta cuando se trata de estudiar un acontecimiento histórico.

Habiendo habido en 1958 una ruptura y un cambio, es pertinente preguntar por la continuidad del antes en el después de ese año, única manera de historiar la práctica teatral como fenómeno social. Es decir, las opiniones concluyentes y excluyentes deben ser confirmadas o desechadas. Debemos, en consecuencia, analizar el cambio sin negar la continuidad; es decir, es un error estudiar el período que se inició en 1958 ignorando la historia del sistema teatral venezolano.

Por eso, el estudio del sistema teatral venezolano a partir de 1958 requiere instrumentos teóricos y metodológicos adecuados. Es necesario reiterar que la práctica teatral es, a la vez, una práctica artística y una práctica social en una historia. Esta premisa implica establecer las maneras de abordar la historia y la práctica teatral, cuál es la significación de la continuidad y del cambio históricos, qué entendemos por período histórico y cómo se correlacionan historia y teatro.

HISTORIAR EL TEATRO

1.

Nuestro punto de partida son los conceptos de historia y arte.

La historia, porque la práctica teatral está enraizada en sociedades históricas; por lo tanto es una práctica social e histórica específica. El arte, porque toda práctica teatral es un sistema artístico y, en cuanto tal, una recreación imaginaria y un lenguaje que simboliza los valores, mitos y creencias de los grupos sociales. Es una visión del mundo. En otros términos, historiar el teatro exige tener clara su doble naturaleza histórica y artística.

Su naturaleza histórica está en sus correlaciones con los marcos sociales en los que está enraizada. Al igual que todo fenómeno histórico, la imagen del mundo representada responde a motivaciones e intenciones sociales; es decir, la práctica teatral contiene una ideología. Las motivaciones e intenciones están presentes en la continuidad y en los cambios; es decir, le dan espesor histórico a la práctica teatral y le confieren significación en su evolución en el tiempo.

La historia «mueve» la práctica teatral como fenómeno social y la hace relativa a sus condiciones de producción. Además, revela la significación de sus signos y códigos y la ideología contenida. Es crucial comprender este movimiento revelador, porque historiar el teatro es ir más allá del texto dramático; es considerarlo una práctica teatral global que incluye la puesta en escena, la circulación y la recepción. Esto es particularmente importante al estudiar textos dramáticos clásicos de cualquier época y país, porque su actualización escénica e histórica revela y oculta «trozos enteros de significación» (Pavis 1988: 34).

Por su naturaleza artística es un sistema coherente de signos y símbolos, organizado para representar y comunicar al espectador información con formas verbales y visuales placenteras sobre la experiencia humana. Su cualidad enunciativa hace de ella un lenguaje, un discurso. Este carácter discursivo tiene motivaciones e intenciones lingüísticas y artísticas propias de la ideología artística que la inspira, por las que el conjunto de signos y símbolos es un sistema. Por consiguiente, historiar el teatro es historiar un sistema discursivo[1] social y artístico.

En lo concerniente a lenguaje y sistema, Saussure (1980: 221) entiende el lenguaje y la lengua a partir de lo arbitrario del signo, en el que «el espíritu consigue introducir un principio de orden y de regularidad en ciertas partes de la masa de signos.» Un sistema es parte de la masa o grupos de signos regida por un principio de orden y regularidad que le da la categoría de lenguaje; es decir, es un conjunto de signos coherente y significante.

El acto de organizarlos es un hecho social (Saussure, 1980: 193):

> El hecho social es el único que puede crear un sistema lingüístico. La colectividad es necesaria para establecer valores cuya única razón de ser está en el uso y en el consenso generales.

Al grupo de signos seleccionados y agrupados le es conferido sentido en un acto social, en el que también le es conferido un valor a los elementos que lo forman. Los signos seleccionados conforman un sistema lingüístico en «una jerarquía relacional cuyo funcionamiento está asegurado por su propia organización interna» (Greimas-Courtes 1982: 380).

Por último, siendo la práctica teatral «una jerarquía relacional» de signos y símbolos, de ahí que hablemos de lenguaje, y sea su naturaleza social, le es aplicable el principio saussureano de la doble cara del fenómeno lingüístico (1980: 50):

[1] Sobre la importancia del discurso para una historia del teatro, Villegas 1997.

> El lenguaje tiene un lado individual y un lado social, y no se puede concebir el uno sin el otro... En cada instante el lenguaje implica a la vez un sistema establecido y una evolución; en cada momento es una institución actual y un producto del pasado.

Siendo individual y social es creación del genio de un artista y del imaginario colectivo de los grupos sociales, de los que es una visión personal. Siendo actual y producto del pasado, la actualidad del teatro es diferente de su pasado pero como consecuencia suya contiene rasgos que permanecen y le otorgan una continuidad que le da identidad a través del tiempo.

En consecuencia, cuando hablamos de sistema, y vista la práctica teatral como tal, nos referimos a un todo cuya significación le es dada por su coherencia interna.

Cada sistema tiene una estructura y una significación propias. Vale la pena observar la resonancia estructuralista que subyace en autores como Greimas. Me refiero, por lo menos, a la estructura significativa con la que Lucien Goldmann estudia las obras filosóficas, literarias y artísticas (1968: 63):

> Las obras válidas en los dominios que acabamos de numerar se caracterizan, en efecto, por la existencia de una *coherencia interna* de un conjunto de relaciones necesarias entre los diferentes elementos que las constituyen y, en las más importantes de entre ellas, entre el contenido y la forma, de suerte que no sólo es imposible estudiar de manera válida ciertos elementos de la obra fuera del conjunto del que forman parte y que es lo único que determina su naturaleza y su significación objetivas, sino también que la posibilidad de dar cuenta de la *necesidad* de cada elemento respecto a la estructura significativa global constituye la más segura guía del investigador.

Como procedimiento provisional es legítimo estudiar por separado las partes del sistema para comprender mejor su coherencia interna necesaria. Las relaciones necesarias que dan orden, regularidad, coherencia interna y una jerarquía relacional a los elementos de un sistema abren la posibilidad de organizarlos en megasistemas, macrosistemas, sistemas, subsistemas y microsistemas.

La amplitud de estos términos permite aplicarlos a un grupo de países, un país, una época, un estilo e, incluso, a la obra individual de un creador. Por eso es importante establecer el punto de partida que da la cualidad de todo coherente. Si es la época isabelina, ella es el sistema y Shakespeare uno de sus elementos. Pero también Shakespeare puede ser el punto de partida; entonces es un sistema en el que cada una de sus obras es un elemento. El término, pues, sin ser equívoco no es unívoco.

También es necesario saber qué entendemos por *período*, para poder analizar el significado de la actualidad como ruptura y cambio respecto al pasado.

El período remite a momentos de terminación y comienzo en el tiempo, e implica la noción de crisis. En este sentido Manuel Caballero considera (1998: 2 y 10-11) que la crisis es un «momento decisivo de la sociedad o de la conciencia», siempre ligado a «un juicio, una escogencia y también a un cambio» y a tres ideas, «la de discernimiento, la de culminación y [...] la de catástrofe». Añade otras características: a) son momentos cruciales; b) son el paso de una situación de normalidad a una de anormalidad; c) es necesario que los cambios que produzcan se revelen irreversibles; d) tienen ubicabilidad temporal. Momento, paso, cambio y ubicabilidad refieren un acontecer histórico delimitado, que al ser tal en el tiempo acepta ser definido como período histórico.

Los componentes que caracterizan las crisis hacen de ellas rupturas que dan comienzo a un nuevo período. La tarea del investigador es analizar el momento y los componentes en conjunto para identificar una crisis, una ruptura y, en consecuencia, el fin de un período y el inicio del nuevo.

Habida cuenta la doble naturaleza artística e histórica de la práctica teatral tomaremos en consideración otro aspecto, para el que seguiremos parcialmente a Osvaldo Pellettieri (1997). En tanto práctica artística debemos tener presente la *historia interna* del teatro, que habla de la evolución de sus formas y de su lenguaje y explica cómo y qué constituye un sistema. Como práctica histórica debemos tener presente su *historia externa*, que nos muestra que sus cambios y su continuidad en el tiempo no se dan en el vacío, sino en correlación con marcos sociales. No son historias paralelas, sino dimensiones distintas e inseparables de la práctica teatral con una sola significación total. El estudio de los períodos teatrales es imposible sin considerar al unísono ambas dimensiones.

Podemos concluir que la práctica teatral es un sistema en, desde y para una sociedad; tiene un tiempo y un espacio propios en la historia de esa sociedad; contiene un imaginario colectivo sobre ella; simboliza los valores, mitos y creencias de sus grupos sociales a lo largo de su historia.

2.

Con base en lo anterior, y a los fines de nuestra investigación, proponemos con la siguiente terminología:

- *Megasistema*: la totalidad de los sistemas teatrales posibles.
- *Macrosistema*: el conjunto de sistemas teatrales emparentados.

- *Sistema*: la totalidad de la práctica teatral de un país.
- *Subsistema*: una de las manifestaciones de la práctica teatral: por ejemplo, la dramaturgia, la puesta en escena, la circulación y la recepción.
- *Microsistema*: una tendencia y/o un estilo, como el romanticismo, el naturalismo, el nuevo teatro..., que encontramos en una o varias de las manifestaciones de la práctica teatral.
- *Elementos*: los autores, directores, grupos teatrales...
- *Unidades*: las obras dramáticas, puestas en escena, eventos...

No es difícil observar que el subsistema dramaturgia contiene, en forma diacrónica y/o sincrónica, el romanticismo y el teatro épico; pero el teatro épico no es continente del subsistema dramaturgia, aunque sí lo es de dos o más elementos y unidades. Como dijimos, no está excluida la aplicación del sistema a un autor para referirnos a la coherencia interna de su universo dramático.

Desde hace más de una década en los estudios sobre teatro latinoamericano se aplican criterios de esta índole. *Una historia interrumpida* de Osvaldo Pellettieri (1997) y la *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)* (Getea 2001), son algunas de las investigaciones más recientes. Juan Villegas (1990, 1992 y 1997) y Fernando de Toro (1987) han hecho proposiciones importantes para encontrar un método general aplicable al teatro latinoamericano. Nos ocupamos en forma preliminar del problema en dos oportunidades (1996 y 1997), con el objeto de introducir la discusión en nuestro campo intelectual. El problema lo resumió Juan Villegas (1990: 277) de la siguiente manera:

> Escribir una historia del teatro latinoamericano supone asumir una posición con respecto al pasado de América Latina, implica proponer un comportamiento en el presente y, finalmente, conlleva querer influir en el comportamiento de las nuevas generaciones en el futuro. Una breve revisión de las historias o de estudios diacrónicos sobre el teatro hispanoamericano hace evidente la falta de un modelo que permita establecer una relación coherente entre las coordenadas sincrónicas y las diacrónicas, que considere la especificidad del objeto teatro o del discurso teatral, y que establezca la interrelación entre las transformaciones de los discursos teatrales y las transformaciones socio-históricas.

En resumen, analizar el teatro venezolano posterior a 1958 es adentrarse en su naturaleza histórica y artística, que le da el carácter de *sistema histórico*.

Historiar el teatro venezolano es, por lo tanto, estudiar un *sistema teatral histórico nacional.* Esta tarea exige ser abordada con conceptos generales que caractericen la práctica teatral venezolana como un sistema teatral. En tanto tal, es necesario el estudio sincrónico de las correlaciones de sus elementos en su proceso de producción. En tanto histórico, es necesario el estudio diacrónico de su historia particular.

Esta doble tarea ilustra la magnitud del problema,, incluso para un trabajo como éste que sólo se introduce en el estudio de un período. Esta tarea exige considerar las correlaciones de los elementos del sistema y de éste con los períodos históricos, sea para comprender las correlaciones de las series de variables de la práctica teatral con las de los marcos sociales, sea para detectar los cambios y los momentos de ruptura que dan paso a nuevos períodos históricos en los que cambia la práctica teatral.

Es necesario conciliar los criterios históricos con los teatrales. De ahí la dificultad, por lo menos teórica, de matizar el comienzo y la terminación de un período. Ocurre al señalar el fin del teatro colonial y el comienzo del período que le sucede. Con base en un criterio exclusivamente teatral (Azparren 1997: 25) tomamos 1784 como el año de una ruptura periódica por la aparición del edificio teatral. Pero el 3 de diciembre de 1811 puede marcar el cambio del teatro colonial al teatro de la república independiente, porque en esa fecha la *Gazeta de Caracas* anunció que el gobierno republicano eximía del servicio militar a quienes se dedicaran a hacer teatro. El año 1804 ha sido señalado como el del inicio de la dramaturgia nacional, por ser cuando Andrés Bello estrenó *Venezuela consolada*, panegírico a la corona española por la introducción de la vacuna contra la viruela. El primero y el tercer caso son puntos de referencia desde la historia interna; la *Gazeta de Caracas* refiere uno de la historia externa. ¿Dónde señalar la ruptura que marca un cambio histórico efectivo?

Las dificultades se aclararán y resolverán en la medida en que propongamos períodos e identifiquemos las causas de sus inicios y cambios. Para orientar nuestra investigación proponemos cuatro períodos históricos y dos transiciones, sin ocuparnos aún de las variaciones internas del sistema en cada período, con el propósito, por ahora, de señalar la ubicación histórica de nuestro objeto de estudio. Esta periodización nos aproxima al sentido del proceso mediante el cual la práctica teatral colonial «fue haciéndose» venezolana. Este criterio implica que, por ejemplo, el paso del romanticismo al realismo no sea determinante, sino la pertinencia de la práctica teatral en la sociedad venezolana. Nuestra proposición, en consecuencia, la formulamos para propiciar su discusión.

- *Teatro colonial 1594-1784*: La práctica teatral fue una fiesta pública y popular en los espacios abiertos de pueblos y ciudades. Su discurso tuvo por objeto implantar en la sociedad venezolana en formación el modelo cultural y teatral de la Metrópolis colonial. Predominaron los textos del Siglo de Oro y barrocos sin noticias de autores locales.
- *Transición hacia el teatro nacional 1784-1817*: Aparece el edificio teatral, se modifica la representación y aparecen los primeros autores locales. El edificio facilita la introducción del neoclasicismo. Los dramaturgos locales dependen del discurso colonial. La información más antigua es de Andrés Bello con *Venezuela consolada* (1804). La ruptura hacia el teatro nacional se da con el primer drama patriótico *El encuentro del español Pablo Cabrera con el patriota Francisco Machuca en las alturas de Matasiete* de Gaspar Marcano (1817), en plena Guerra de Independencia (1811-1824).
- *Formación y consolidación del teatro nacional 1817-1910*: Con la asimilación sucesiva del neoclasicismo, del romanticismo, del melodrama y del naturalismo el teatro asumió los temas históricos y actuales. La presencia del costumbrismo fue tímida ante la hegemonía del romanticismo y del afrancesamiento de la cultura en el guzmancismo (1870-1888). El naturalismo y el realismo se asoman en forma igualmente tímida.
- *Atisbos y diferimiento de la modernidad nacional 1910-1945*: El brote del realismo (1910-1915) es ahogado por la sedimentación y la tranquilidad social en la paz de un largo período dictatorial (hasta 1935). El teatro queda constreñido al sainete y al costumbrismo. Diseminados a lo largo del período, aparecen discursos dramáticos marginales tendencialmente modernizadores. La visita de compañías internacionales y la creación de las primeras locales en 1915, 1922, 1938, 1942 y 1944 dan pie para las discusiones sobre la condición artística y cultural del teatro en el marco de la sociedad venezolana.
- *Transición modernizadora 1945-1958*: Lapso en el que tres maestros provenientes de España, México y Argentina en el trienio democrático 1945-48 introducen teorías y técnicas teatrales universales, en particular para la formación del actor. El cambio es frustrado por una nueva dictadura, durante la cual el intento renovador lleva una vida catecúmena. Las dramaturgias norteamericana y europea comienzan a ser incorporadas a los repertorios nacionales, e influyen en el inicio de una nueva escritura dramática.

- *Nuevo teatro 1958 - ?*: Período en el que son nacionalizadas las tendencias teatrales mundiales. El *modelo social democracia/petróleo* (Azparren Giménez 1994: 73-101) posibilita cambios radicales con conciencia histórica y artística de la dramaturgia y de la escena. En los primeros diez años surgen los paradigmas de la escritura dramática y de la puesta en escena que definen el período, aún abierto.

Esta periodización rescata el sistema teatral con sus cambios históricos, y desmiente que antes de 1958 la actividad teatral fue esporádica y sin presencia significativa en la sociedad venezolana.

Se observará que no establecemos vínculos mecánicos rígidos con los cambios políticos. Por ejemplo, el cambio del período colonial al nacional no está atado a 1810 y 1811, cuando se inició la independencia. Tampoco atamos el atisbo y el diferimiento de la modernidad con el inicio del castro-gomecismo en 1899, pero sí lo vinculamos con el impacto del gomecismo (1908-1935) y sus secuelas (1936-1945). Pero la transición de 1945 y el nuevo teatro iniciado en 1958 sí están vinculados con el intento frustrado de democratización de aquel año y con la instauración del modelo social democracia/petróleo, hoy en crisis.

La proposición será necesario perfeccionarla al abordar una historia general del teatro venezolano. En esta oportunidad, privilegiamos la historia externa para periodizar. Pero en lo que concierne el objeto de nuestra investigación se ajusta bien a ella, porque hace comprensible las razones por las que tomamos el año 1958 para indicar la aparición del nuevo teatro venezolano.

El nuevo teatro venezolano

UNA EXPRESIÓN ÚTIL Y GENERAL

La expresión es tan útil como general, y fue empleada en el s. XX para explicar y fundamentar cambios y nuevos movimientos teatrales nacionales e internacionales. En general, hace referencia al teatro de la segunda post guerra. Franck Jotterand (1971) califica nuevo teatro norteamericano al que arranca con el Group Theatre en los años 30 con un fuerte contenido social, hasta experiencias como *Oh Calcutta!* a finales de los sesenta. Según el autor, ese nuevo teatro estuvo acompañado de un cambio general de sensibilidad, por la que el socialismo de los años treinta devino en la anarquía del Living Theatre, y afirma (280):

> La función del teatro ya no consiste en explicar algo que ha pasado (ya hace mucho tiempo que la pintura, la danza y la música han renunciado también a hacerlo) sino en arrastrar a los participantes a un espectáculo que se está desarrollando en ese momento. Los actores ya no representan símbolos o caracteres: viven una acción.

Cuando Geneviève Serreau emprende tarea similar en su *Historia del >nouveau théâtre<* (1967) estudia la vanguardia francesa desde Jarry hasta Aimé Cesaire, con alguna pausa en el inglés Harold Pinter, el norteamericano Edward Albee y alemán Peter Weiss. A diferencia de Jotterand, se limita a la escritura dramática. En los autores que estudia encuentra que «todos ellos coinciden en dos puntos esenciales: poner en tela de juicio la realidad y las formas del teatro tradicional» (9).

Marco de Marinis (1988) empleó la misma expresión para estudiar el período entre 1947 y 1970, iniciándolo con las experiencias de John Cage. Para de Marinis el año clave es 1959 cuando en Polonia inician sus trabajos Jerzy Grotowski y Tadeusz Kantor; en Italia irrumpen Carmelo Bene y

Carlo Quartucci; y en Estados Unidos el Living inaugura su sede con *The Connection*, nace el Mime Troupe y el pintor Allan Kaprow presenta el primer *happening*.

Para nuestro estudio le damos un sentido histórico al término. Así superamos el uso frecuente que se da entre nosotros para justificaciones personales, o por incapacidad para analizar fenómenos muy localizados sin trascendencia histórica (Azparren: 1993). La asumimos estrechamente vinculada a los conceptos de ruptura y cambio. En este aspecto nos apegamos a lo expuesto por Manuel Caballero, cuando precisa los alcances y la significación de las crisis históricas.

Entendemos por nuevo teatro, entonces, la práctica teatral que resulta de una ruptura histórica profunda en los campos socio-político y artístico; de ahí que sea una nueva manera de hacer teatro. En este aspecto, la expresión es aplicable en general a los cambios históricos habidos en la historia del teatro, desvinculándola de su aplicación sólo a los movimientos habidos en la segunda mitad del siglo XX. Es decir, cada cambio habido en la historia universal del teatro ha conllevado el surgimiento de un nuevo teatro, como bien lo fue la aparición del romanticismo.

Acogemos, en este aspecto, lo expresado por de Marinis (1988: 13, 14):

> [El nuevo teatro es] la búsqueda de una renovación profunda y radical del modo de hacer y concebir el teatro con respecto a las convenciones estereotipadas de la escena oficial [...] en el intento de hacer surgir nuevas alternativas, no sólo en el plano del lenguaje, las formas y los estilos, sino también -sino sobre todo, al menos en algunos casos- en cuanto a los modos de producción

En América Latina el nuevo teatro es ubicado casi siempre a partir de los años 50, cuando acogimos y asimilamos el teatro mundial. En la siguiente década define mejor su contenido por la influencia de los grandes acontecimientos mundiales y continentales, que apuraron una redefinición de su función social. Por eso, un primer rasgo del nuevo teatro es su ubicación en los procesos sociales (Rodríguez 1990: 185):

> La peculiaridad del teatro latinoamericano hay que buscarla primero fuera del teatro, esto es en la realidad social en Latinoamérica y luego en las relaciones que la obra de teatro establece con esa realidad. La relativa autonomía del discurso teatral está determinada por la posición asumida por el o los autores del mensaje teatral, y por el grado de maestría y profesionalidad para dominar la realidad y concretizarla en una determinada estructura artística.

Para ser completo el estudio del nuevo teatro venezolano debe abarcar sus historias interna y externa. La vorágine de los sesenta lo exige. Es necesario comprenderlo en su enraizamiento social y en sus correlaciones con los marcos sociales que surgieron en los sesenta, diversos y variables; así como también las razones de la instauración de nuevas escrituras dramáticas y escénicas.

La palabra clave es experimentación, rasgo señalado por Isaac Chocrón (1966: 12). Y lo fue en todo el continente como manera de encontrar respuestas a muchas preguntas urgentes. La guerrilla y su derrota, la guerra de Vietnam, la revolución cubana, la conquista del espacio, las nuevas formas de religiosidad, el dominio creciente de Estados Unidos, la informalidad hippie, el arropamiento musical liderizado por los Beatles, el Mayo Francés, la Primavera de Praga y la sensación de bienestar del modelo social venezolano hicieron estallar todas las formas tradicionales, y el teatro no pudo ser la excepción.

1958 Y EL DESPUÉS TEATRAL

1.

¿Por qué es «nueva» la práctica teatral posterior a 1958, y cómo cambió el sistema teatral venezolano?

Nos referiremos, en primer lugar, a la organización social surgida en 1958 y consagrada por la constitución de 1961. La denominamos *modelo social democracia/petróleo* por el tipo de acuerdo social, político y económico que ha regido la vida venezolana desde entonces. Sus rasgos son la libertad, el bienestar de una economía rentista y el Estado promotor y salvador, que rigen la vida venezolana y modelaron una sociedad nueva que propició un espíritu cultural liberal.

En el modelo social identificamos las siguientes características, presentes con bastante vigor hasta la crisis política de los noventa:

1. Acuerdo socio-político para organizar las instituciones del país y legitimar una democracia sólida y estable.
2. Modernización de la vida social y acceso libre y acelerado a los bienes culturales.
3. Normas y coacciones institucionales para garantizar reformas sociales, capaces de competir con éxito con el espíritu revolucionario de la época.

4. Consolidación del rol rector del Estado y de una economía capitalista de Estado expansiva y benefactora del sector privado, gracias a la renta petrolera.
5. Creencia en una riqueza monetaria invulnerable que dio origen a «La Gran Venezuela», noción ideológica que dominó a partir del primer gobierno de Carlos Andrés Pérez (1974-79) con la ilusión de un acceso fácil a la sociedad del bienestar y a un mediano liderazgo internacional.
6. Una mentalidad liberal conservadora que rechazó las innovaciones de fondo en beneficio de los cambios formales y del beneficio fácil.

A finales de los sesenta el modelo consolidó sus instituciones, pero el espíritu revolucionario mostró sus primeras fisuras ideológicas. El principal síntoma fue el *escepticismo ideológico creciente* sobre los cambios políticos profundos y transformadores, estimulado por la situación internacional y el conformismo social después de la derrota de las guerrillas. A partir de 1974 fue el reino de «La Gran Venezuela». La crisis financiera de 1983 puso en claro que el modelo no era tan impecable como se deseaba, aunque a partir de 1989 hubo otra ilusión de una gran Venezuela cultural. La crisis lo confirmó y los conflictos políticos de los noventa lo refrendaron.

La emergencia acelerada del modelo social en los sesenta y su consolidación provocaron un cambio revolucionario en el teatro venezolano, cuyos principales rasgos son:

1. Conocimiento, asimilación y nacionalización de las principales teorías y experiencias teatrales, en primer lugar las de Bertolt Brecht, Jean Vilar, Antonin Artaud y Jerzy Grotowski. Las inmensas posibilidades expresivas de la estructura abierta de la dramaturgia y de la puesta en escena fueron exploradas hasta la saciedad.
2. Diversificación temática y desaparición de la vida tradicional del vecindario como tema central de la dramaturgia.
3. Presencia de la dramaturgia mundial, en especial la vanguardia europea en todas sus variables y el teatro épico.
4. Transformación de la puesta en escena con una experimentación irrestricta y la búsqueda de nuevos espacios escénicos dentro y fuera del edificio teatral.
5. Latino americanización, en especial desde mediados de los setenta con el Festival Internacional de Teatro de Caracas y por la diáspora latinoamericana provocada por las dictaduras del sur del continente.
6. En resumen, nuevas correlaciones entre los subsistemas del sistema teatral venezolano: la dramaturgia, la puesta en escena, la recepción y la circulación.

Esta totalidad sincronizada se posicionó en los años sesenta, marcando distancia con el período anterior y ocupó todos los espacios teatrales disponibles. A medida que consolidó sus vínculos internos se instituyó como el nuevo paradigma histórico, cuyo discurso se ha prolongado por décadas.

2.

El Primer Festival de Teatro Venezolano (1959) marcó un deslinde entre el nuevo discurso y el dominante desde el inicio de los cuarenta. El cambio radical no se hizo esperar. Los directores, inspirados en los nuevos criterios de la puesta en escena y por el conocimiento de la dramaturgia mundial, liberaron los escenarios de los cánones estrechos con los que habían trabajado, secuelas del teatro español y del desconocimiento del lenguaje teatral moderno. Por su parte, los nuevos dramaturgos asimilaron el teatro mundial, en especial el realismo social norteamericano, y abrieron el panorama temático con nuevas visiones de la realidad.

En ese festival César Rengifo, que encarna la transición del realismo ingenuo al crítico, mostró con *El vendaval amarillo* su inserción en el nuevo teatro. También se consagró una nueva generación representada por Román Chalbaud (*Réquiem para un eclipse*, estrenada en febrero de 1958), Isaac Chocrón (*Mónica y el florentino*) y José Ignacio Cabrujas (*Juan Francisco de León*) al lado de autores anulados el período anterior como Leopoldo Ayala Michelena (*Almas descarnadas*), Andrés Eloy Blanco (*Abigail*) y Víctor Manuel Rivas (*El puntal*) y de otros autores como Arturo Úslar Pietri (*Chuo Gil*) y Pedro Berroeta (*Los muertos no pueden quedarse en casa*).

En el segundo festival (1961), Rengifo (*Lo que dejó la tempestad*), Chalbaud (*Sagrado y obsceno*) y Chocrón (*Una mínima incandescencia*) fueron las figuras dominantes. En el tercero (1966-67) el teatro venezolano fue definitivamente nuevo y experimental con *Los ángeles terribles* de Chalbaud y con las puestas en escena de *Experimento Nº 1* de la Asociación Carabobeña de Arte Teatral (Eduardo Moreno y Miguel Torrence) y de *La otra historia de Hamlet* de Humberto Orsini. En 1967 inició sus actividades El Nuevo Grupo con los estrenos de *Tric Trac* de Chocrón y *Fiésole* de Cabrujas.

En la puesta en escena los cambios se hicieron sentir con especial fuerza. Era lógico, pues los directores fueron quienes introdujeron las principales teorías y técnicas universales. En el trienio 1945-48 fue tarea del mexicano Jesús Gómez Obregón en el Curso de Capacitación Teatral del Ministerio de Educación y de Alberto de Paz y Mateos, español, en el Liceo

Fermín Toro; a partir de 1949 la argentina Juana Sujo reforzó la formación actoral y amplio los repertorios; a mediados de los cincuenta el chileno Horacio Peterson y el rumano Romeo Costea completaron los intentos de renovación. Nicolás Curiel, formado por de Paz y Mateos se marchó a Francia al comenzar los cincuenta y a finales de esa década Humberto Orsini, formado por Gómez Obregón, vivió varios meses en Europa y conoció la obra de Bertolt Brecht en su teatro berlinés. Curiel y Orsini son axiales en el rumbo de la nueva puesta en escena.

Hasta 1965 el panorama teatral fue sacudido por nuevos criterios para organizar el grupo de teatro y formar el actor, con repertorios eclécticos y, lo más importante y eficaz en sus relaciones con el nuevo espectador, con la flexibilización acelerada de la escena. En poco tiempo la renovación del discurso pasó de las intenciones a las realizaciones, con referencias definidas:

- *Teatro del Ateneo de Caracas* dirigido por Horacio Peterson desde mediados de los cincuenta. Su repertorio fue un amplio abanico que incluyó entre los principales títulos obras de Arthur Miller, Albert Camus, Isaac Chocrón, Ida Gramcko, Shakespeare, Lope de Vega, Eugene Ionesco y Peter Weiss;
- *Teatro los Caobos* dirigido por Juana Sujo hasta su muerte en 1961. Antes que un teatro de arte, fue una alternativa de teatro profesional para la nueva clase media liberal con autores como Arturo Uslar Pietri, Carlos Gorostiza, Clifford Odest, Guilherme Figueiredo, Clarence S. Darrow, Robert A. Anderson, J. B. Priestley, Louis Verneuil, Noel Coward e Issac Chocrón.
- *Teatro Máscaras* dirigido por Humberto Orsini, quien con su experiencia en Europa y en el Berliner Ensemble abrió su repertorio aunque no logró consolidarlo en el nuevo contexto.
- *Teatro Nacional Popular* dirigido por Román Chalbaud, quien bautizó con este nombre al Teatro Obrero creado por el Ministerio del Trabajo a finales de los treinta, en el que presentó a Víctor Hugo, Shakespeare y Odest entre otros.
- *Federación Venezolana de Teatro*, que aglutinó en el Teatro la Comedia a directores y grupos dispersos, garantizándoles una plataforma en la que el compromiso político no tardó en aflorar. Le correspondió producir el II Festival de Teatro Venezolano.
- *Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela*, dirigido por Nicolás Curiel desde 1957.
- *Teatro Arte de Caracas*, experiencia independiente que sólo duró un año (1962), bajo la conducción de Román Chalbaud, Herman Lejter, Eduardo Mancera, José Ignacio Cabrujas y otros.

1.

El cambio más profundo de la puesta en escena como lenguaje e intervención artística en el texto y en la escena lo da el proyecto artístico, social y político de Nicolás Curiel en el Teatro Universitario (TUCV). Curiel estudió en Francia con Jean Louis Barrault, Edmund Beauchamps y Jean Vilar en el TNP, además de visitar el Berliner Ensemble. En abril de 1957 estrenó *Don Juan Tenorio* de Zorilla en el escenario abierto del Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela, dando inicio a una renovación escénica que se caracterizó por: a) ruptura profunda y sistemática con la escena a la italiana y con el ilusionismo escénico; b) un discurso artístico-político basado en la desnudez realista de la escena con una nueva valoración del color y la luz; c) diferenciación artística explícita del lugar de la acción escénica en el escenario; d) replanteamiento de las relaciones actor/espacio/público; e) sincretismo estético en el que el actor interpretó a partir del concepto total de la puesta en escena y no del realismo psicológico; f) apertura irrestricta del repertorio al servicio de los propósitos superiores y generales del proyecto del teatro universitario. En suma una discusión práctica de las teorías teatrales, estéticas y culturales más avanzadas de la época.

El éxito del proyecto teatral Curiel/TUCV fue posible gracias a la universidad autónoma, a la efervescencia del naciente modelo social y al espíritu revolucionario de los sesenta. Curiel creó un equipo cultural multidisciplinario y un centro de agitación creativa, con la colaboración de artistas plásticos como Jacobo Borges, Luis Guevara Moreno, Perán Erminy y Régulo Pérez. Se resume así su trabajo (Cabrera 1994: 81):

> [Con] Jean Vilar en el Teatro Nacional Francés [Curiel] reafirmó la necesidad de hacer escenarios para las multitudes, de hacer un teatro progresista, un teatro que, como arte, permitiera la verdadera fusión del contenido y la forma, un teatro que no sacrificara la estética por la protesta, ni la protesta por las maneras; una escena que, por su calidad global, pudiera exaltar la sensibilidad del espectador y despertarle la conciencia crítica en todos sus gestos.

El repertorio estuvo al servicio del nuevo lenguaje escénico: Zorilla (*Don Juan*), Víctor Hugo (*Los miserables*), Brecht (*Los fusiles de la madre Carrar*, *El matrimonio de los pequeños burgueses* y *Los siete pecados capitales*), Lorca (*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*), Hikmet (*Leyenda de amor*), Maltz (*Pozo negro*), Gogol (*El pleito*), Shakespeare (*Noche de reyes* y *Romeo y*

Julieta), Lizarraga (*Santa Juana de América*), Farsas medievales, Labiche (*El sombrero de paja de Italia*), Goldoni (*Arlequín servidor de dos patrones*). Entre los autores nacionales reveló a José Ignacio Cabrujas con *Juan Francisco de León* y a Arturo Úslar Pietri con *El día de Antero Albán* (1959).

El conocimiento de Grotowsky en 1965 provocó una crisis general en el TUCV, y un espíritu de renovación en sus integrantes más vanguardistas sacudió al grupo. En el proceso interno de cambio fueron producidos varios espectáculos con textos de autores diversos. El collage de textos y la búsqueda de nuevos espacios, además de reafirmar su sincretismo estético, consolidó al grupo como vanguardia teatral nacional en competencia con el Ateneo de Caracas y su director Horacio Peterson, cada cual con públicos definidos y en buena medida parcializados. *Yo, Bertolt Brecht* (1963), que responde al modelo de los Brecht-Abend, fue una antología del autor alemán intencionalmente seleccionada en correlación con el país, que vivía la crisis de las guerrillas en un año electoral; en *Espectáculo 64* el collage incluyó fragmentos de Eurípides, Shaw, Brecht, Rojas, Moliere; en *Yo William Shakespeare* (1965) los nombres de las secciones del espectáculo reafirmaron la nueva visión teatral y el compromiso social: «Premonición», «Violencia popular», «Descomposición social» y «Clases sociales».

Cuando los escenarios abiertos del Aula Magna y de la Sala de Conciertos de la Universidad Central resultaron insuficientes, Curiel y el TUCV abandonaron la convención del escenario. *Otelo* (1968), dirigido por Alberto Sánchez, fue una representación itinerante para setenta espectadores en los sótanos del Aula Magna. *El canto del ídolo lusitano* de Peter Weiss (1968), a cargo de Eduardo Gil, también fue itinerante, ahora en los jardines de la Universidad Central, con un componente de teatro de la crueldad.

2.

La dramaturgia, a su vez, se liberó del costumbrismo y del realismo ingenuo. Los nuevos autores experimentaron todas las formas de la escritura dramática. Fue reconocido el teatro poético (Ida Gramcko, Elisa Lerner y Elizabeth Schön por ejemplo). El cambio de César Rengifo hacia la escritura abierta con obras como *Buenaventura Chatarra* (?), *El raudal de los muertos cansados* y *Las torres y el viento* (1969); y el descubrimiento protagónico de la marginalidad social urbana por Román Chalbaud con *Sagrado y obsceno* (1961), *La quema de Judas* (1964), *Los ángeles terribles* (1967) y *El pez que fuma* (1968) dieron estructura al discurso más importante del nuevo teatro, el realismo crítico, que se impuso como paradigma de la escritura dramática de las siguientes décadas. Las primeras obras de Cabrujas (*Los insurgentes*, 1956, *Juan Francisco de León*, 1959 y *El extraño viaje de Simón el malo*, 1962), resultado de su aprendizaje en el Teatro Universitario, expresaron un discurso social épico tributario de Brecht, del que se desprenderá a partir de *Fiésole* (1967). El realismo subjetivo de Isaac Chocrón con *Mónica y el florentino* (1959), *Una mínima incandescencia*, *El quinto infierno* (1961), *Animales feroces* (1963) y *Okey* (1969) abrió un espacio que necesitó tiempo para adquirir la misma relevancia del realismo crítico, lo que logró Chocrón en los setenta a partir de *La revolución* (1971). Con *Asia y el lejano oriente* (1966) y *Tric Trac* (1967) complejizó su escritura al asentar la experimentación discursiva.

El Primer Festival es, sin duda, la coyuntura que revela el contraste, la transición y el cambio. Coincidieron los más importantes representantes de la vieja dramaturgia, los de la transición que no tuvo futuro y los de la nueva. La efervescencia del nuevo modelo social y, particularmente, las garantías de libertad crearon todos los estímulos y condiciones para el cambio. Los de la puesta en escena habían hecho desaparecer el lenguaje escénico tradicional y los dramaturgos que venían de los cuarenta no pudieron incorporarse al cambio. La fuerza de la ruptura y el ímpetu de las nuevas formas hicieron olvidar el pasado y, durante años, se ignoró, olvidó u obvió la historia general de nuestra práctica teatral.

El realismo crítico será el discurso hegemónico del nuevo teatro en los sesenta, casi como emblema de la dramaturgia. A diferencia de los autores del realismo ingenuo, cuya visión «amorosa» de la realidad y de la ficción le impidió representarla con todas sus implicaciones, el nuevo discurso construyó imágenes de la realidad capaces de permitirle al espectador comprender los mecanismos sociales de su mundo. El nuevo hombre de teatro fue consciente de que era un actor social, que su obra no podía ser indiferente y que los nuevos lenguajes eran necesarios en el proceso de recepción del espectador y en su circulación social. Por primera vez el teatro venezolano tuvo razones conscientes del valor de su obra. El cambio es similar al estudiado por György Lukács (1966): en el nuevo drama venezolano «ya no chocan sólo las pasiones sino las ideologías, las intuiciones del mundo» (267). Las ideologías serán políticas y artísticas, y las intuiciones serán personales y comprometidas.

Las condiciones de producción de la década de los sesenta explican esa preeminencia. Los hombres de teatro venían de una actitud opositora a la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, en la que buena parte reafirmó su formación artística e ideológica aprendida con Gómez Obregón. Los grupos

de teatro de sus alumnos privilegiaron repertorios realistas para tener una nueva comunicación con el espectador. El teatro venezolano estaba ganado para transitar con mayor interés el realismo crítico que, con diversas formas, era un patrón relevante en el TUCV y era la idea central en Chalbaud.

Es, pues, el realismo crítico el discurso teatral que signa el inicio del nuevo teatro venezolano. Las formas que emplea para teatralizar la realidad lo arraigan en una sintaxis que perdurará por décadas gracias a la estructura de las situaciones, los perfiles de los personajes, el habla y el lenguaje visual; pero, en especial, por la reivindicación de la marginalidad social urbana. Esta forma discursiva estimula y facilita un estudio fundado en la socio-crítica y en la sociología del teatro. En el primer aspecto, para analizar como lo social se inscribe en la escritura dramática y la inspira. En el segundo, para comprender el enraizamiento del nuevo teatro venezolano en los marcos sociales del modelo social democracia/petróleo sin el mecanismo social que limitó al realismo anterior.

En el contexto del compromiso artístico e ideológico del nuevo teatro venezolano y de su repercusión e influencia, seleccionamos los tres representantes más importantes del realismo crítico para estudiar la pertinencia social de la nueva dramaturgia. Ellos determinaron la década de los sesenta. El teatro poético poco a poco quedó relegado, no tanto por su temática como por la insuficiencia de su escritura. Dramaturgos determinantes del teatro nacional como José Ignacio Cabrujas e Isaac Chocrón tuvieron en los sesenta una presencia importante pero discreta, como si estuviesen madurando para las grandes obras que estrenaron en la siguiente década cuando se amplió y complejizó el modelo social.

La selección la hicimos con base en su ubicación en el proceso de ruptura, cambio e instauración del nuevo teatro. El primero es César Rengifo, quien encarna la ruptura y la transición; sigue Román Chalbaud, por consolidar el realismo crítico; el tercero es Rodolfo Santana, quien lo renueva en el marco del escepticismo del final de la década.

El dramaturgo de la transición es César Rengifo. Su vocación marxista y revolucionaria y ser pintor y muralista facilitaron el cambio radical de su escritura. Aprendiendo de Brecht el lenguaje abierto con el que compone grandes murales dramáticos, sus mejores obras son sobre la Guerra Federal de 1859-1864 (*Los hombres de los cantos amargos, Un tal Ezequiel Zamora* y *Lo que dejó la tempestad*), y sobre el petróleo (*Las mariposas de la obscuridad, El vendaval amarillo, El raudal de los muertos cansados* y *Las torres y el viento*). Elegimos las últimas para este estudio por su correlación temática con el modelo social imperante desde 1958.

En el centro y con hegemonía en los sesenta como autor y director, Román Chalbaud reveló la cotidianidad de la marginalidad urbana producto del paso de la sociedad rural a la urbana (*Sagrado y obsceno, La quema de Judas, El pez que fuma* y *Los ángeles terribles*). Es el primer autor en el que es posible encontrar situaciones y personajes paradigmáticos. Transformó la marginalidad urbana en un universo con lenguaje y formas propias que ha perdurado en la dramaturgia posterior. Hizo de los desclasados, de los marginales y marginados, de las víctimas y de los victimarios, de los delincuentes y de la delincuencia la más prolífica y atractiva iconografía del nuevo teatro. Pobló la escena de una imaginería objetual que es una lectura crítica del estatuto social del modelo social y una re-invención del espacio teatral.

A partir de 1967 Rodolfo Santana hizo avanzar el realismo crítico y amplió el imaginario teatral nacional. Se alejó de las connotaciones sociales familiares del espectador y propuso otro nivel dramático y teatral de experiencias y de confrontación de los valores y creencias sociales e individuales (*La muerte de Alfredo Gris, Algunos en el islote, Los hijos del Iris, Los criminales, El ordenanza, Nuestro padre Drácula, Las camas, El sitio, La farra* y *Barbarroja o nuevo viaje a las regiones equinocciales*). Avanzó en la significación de la mimesis, y sus personajes fueron de los primeros en desprenderse del psicologismo naturalista para encarnar conflictos globales a partir de sus correlaciones con el modelo social.

Al estudiar el realismo crítico vinculado a los contenidos del modelo social en el que surge, no consideramos la dramaturgia un documento social, que tal es tarea de las ciencias sociales. Es bueno recordar, dado nuestro propósito, que la historicidad del teatro consiste en ser una respuesta imaginaria -es decir artística y simbólica- a las interrogantes contenidas en los marcos sociales en los que está enraizada.

En los sesenta la dramaturgia y la puesta en escena le dieron al teatro venezolano una nueva pertenencia nacional gracias a la nacionalización del teatro mundial y a la nueva mirada con que se vincularon con el país. Crearon una nueva teatralidad en la espacialización de la puesta en escena, en la interpretación actoral y en los procesos de comunicación con el espectador, que les han dado soporte y permanencia.

César Rengifo

Tradición, cambio y el peso de las ideologías

A MITAD DE CAMINO, HACIA ADELANTE

1.

César Rengifo (14-5-1915 / 2-11-1980) es un autor ejemplar para estudiar la transición entre dos períodos. Pertenece al grupo de dramaturgos que emergió después de la muerte de Juan Vicente Gómez (17-12-1935), vivió en México (1937) cuando la revolución mexicana y, en particular, el gobierno del general Lázaro Cárdenas estimularon el nacionalismo latinoamericano. Su extensa obra (más de 60 títulos) tiene sus raíces en el costumbrismo y el realismo ingenuo posterior a 1936 y se consolidó en el realismo crítico a partir de 1958.

Inicio su producción dramática cuando los ideales democráticos aparecieron en la vida política nacional en 1936; a partir de 1945 recibió el impacto renovador de Alberto de Paz y Mateos, Jesús Gómez Obregón, Juana Sujo y Francisco Petrone; después de 1958 su visión política y teatral se fortaleció en la confrontación de la democracia venezolana con la revolución cubana y el conocimiento de la vanguardia teatral europea y el teatro épico. El impacto de los cambios provocados por la democracia y por la hegemonía del petróleo, y el ingreso del país a la sociedad de masas (Caballero 1998: 97); la emergencia de una mentalidad universal o, por lo menos, internacional; y la apertura del país en la segunda posguerra están presentes en su teatro con aciertos, limitaciones y contradicciones.

Como pintor y dramaturgo dejó constancia de su marxismo y de su nacionalismo histórico, con los que dio forma a su ideología estética y política. Su fidelidad a la cultura autóctona y tradicional nacional, que reivindicó contra la presencia del extranjero depredador y de los intereses antipopulares, lo califica como el representante por excelencia del teatro

histórico en Venezuela, cuyos inicios se remontan a la primera mitad del s. XIX. Entre los autores de su generación fue quien se propuso y logró desarrollar un nuevo discurso sobre el país y sus cambios históricos (Mujica 1991: 10)[2]:

> Yo me he propuesto, pues, desde que me inicié en el trabajo artístico, tanto en el teatro como en la pintura, a expresar a Venezuela, su sociedad con todas sus contradicciones y sobre todo dejar[...] ésta es una ambición, pues, sumamente alta, pero sí dejar un poco de teatro sobre todo parte de lo épico de nuestro pueblo.

Fue consciente de la posición y de la responsabilidad de su generación:

> La generación nuestra puede decirse que vivió un poco a la sombra de la generación del 28[...] Fuimos también la gente que emotivamente movilizó masas a la hora de las grandes jornadas a la muerte de Gómez[...] yo creo que todavía esa generación, al contrario de todo el núcleo de la generación del 28, ha permanecido un poco fiel a sus postulados estéticos y sobre todo a la creencia en la necesidad de un arte para Venezuela (24 y 25).

Con esa vocación vio y ficcionó la totalidad histórica y social del país. Presenta los hechos sociales como un torrente histórico cuyos orígenes y consecuencias responden a intereses de personas y grupos sociales. Esa totalidad es irrenunciable e inocultable porque es imposible no ser un ser social, de ahí que los hechos sociales sostienen la acción dramática de sus obras, a cambio de la frecuente debilidad de sus personajes.

En la perspectiva de su visión revolucionaria de la historia nacional y del lenguaje del nuevo teatro, su estilo tuvo cambios importantes con el empleo de recursos del teatro épico y del teatro documental con los que consolidó su visión crítica. El resultado fueron piezas que satisficieron las necesidades artísticas del nuevo teatro, aunque no encontró eco suficiente en los escenarios.

Dos ideas rectoras dominan su proyecto teatral. Una es la *historia nacional*, para discutir y comprender las fuerzas sociales que la determinan definidas por intereses económicos y de clase. La otra es el *petróleo*, sobre cuya importancia en la vida venezolana no es necesario abundar salvo para decir que Rengifo es pionero al transformarlo en materia teatral. Por su fidelidad a ellas cree que el compromiso social es inevitable:

> Cuando un artista latinoamericano te está haciendo una obra *genuinamente enraizada* con sus realidades nacionales, con las realidades revolucionarias de su país, ¿comprendes?, y que *expresa verdaderamente* los sueños, los anhelos, las angustias de su país, te está reflejando la gran revolución que se está manifestando en América (30; *cursivas* nuestras).

Nótese el uso de *genuinamente* y *verdaderamente*. Implica la existencia de un arte que no es genuino en su enraizamiento nacional porque expresa falsamente al país. Lo domina la ideología, porque toda práctica artística está enraizada en sus marcos sociales aunque sean diversos sus modos de enraizamiento[3].

2.

El petróleo fue tema inmejorable para enriquecer su visión histórica de la sociedad y de la cultura, y para representar la vinculación del país con la sociedad internacional desde los tiempos del imperio español hasta la presencia hegemónica del capital internacional en la explotación del estiércol del diablo. Para Rengifo el petróleo en manos extranjeras es una fuerza devastadora y dañina. Por eso, el cambio violento que produjo dejó al país en el aire, sin sus estamentos y sin su cultura propia. Sólo cambió el tipo de dominación imperialista:

> El petróleo, como todos sabemos, ha enriquecido a una clase dominante aliada del imperialismo, una clase que se ha transformado en la servidora y en la facilitadora de la penetración imperialista en el país y la gran mayoría del pueblo no ha obtenido ningún beneficio del petróleo, al contrario, ha sufrido en carne propia la devastación ética, la devastación física y la devastación socio-económica total que trajo el petróleo; es decir, ha sido víctima del petróleo y el elemento contrastante dentro de esa gran riqueza y la gran miseria que vive el país (42).

Estudiaremos cuatro obras que muestran su tránsito del realismo ingenuo al crítico. En las cuatro está presente su ideología revolucionaria, reafirmada en su dramaturgia con el conocimiento de Bertolt Brecht cuando el mundo socialista era un poder mundial, una opción histórica real y un proyecto cultural con obra reconocida. Fueron escritas entre 1951 y 1969, y muestran la tradición y el cambio del dramaturgo y lo que hizo para responder a los retos artísticos y sociales que planteó el nuevo teatro. El tema petrolero, además de reafirmar la vocación del autor por un teatro nacional, fortaleció la ideología con la que interpretó las historias representadas.

---

[2] Todas las citas de Rengifo son tomadas de este libro.

[3] Siempre es aleccionadora en este aspecto la obra clásica de Jean Duvignaud *Sociología del teatro*, 1965.

Las obras son *Las mariposas de la oscuridad* (1951-56), *El vendaval amarillo* (1952), *El raudal de los muertos cansados* (1969) y *Las torres y el viento* (1969)[4]. *Las mariposas* ocurre en 1927-35; *El vendaval* en 1938-39; *El raudal* en la época contemporánea; *Las torres* en 1914-80. Es clara su ambición de abarcar el siglo petrolero, con preferencia en la llegada e instalación de las empresas petroleras en las primeras tres décadas del siglo.

Al ubicar la acción en esos años, que corresponden al de la dictadura gomecista, representa conflictos y cambios que no son sinónimos de riqueza y progreso, sino de explotación y destrucción pero sin vincularlos con el régimen político nacional. El paso de la vida rural a la urbana destruye valores autóctonos y telúricos; substituye un estilo de vida propio por los hábitos y costumbres de los extranjeros dueños de la industria, depredadores de un mundo primitivo bueno y sano y de las creencias ancestrales de una cultura auténtica.

Es válido calificar mural a estas obras como intento de vincularlas con su obra muralística, y no son pocas las acotaciones que dan pie para ello por la descripción plástica y detallada de los lugares de la acción. Lo importante es que son un panorama socio-histórico con diversidad de lugares, en algunas de las cuales se acentúa la narración épica.

Predomina, sin embargo, el enfoque unidimensional con el que reafirma que la historia nacional es el ámbito de todo drama posible. En este sentido hemos sido víctimas de fuerzas históricas externas que nos agreden, enajenan y explotan. Esas fuerzas son la penetración imperialista, sugerida en las primeras obras mas no señalada, y en las últimas calificada como tal en forma directa. Siempre está presente la reivindicación de una identidad nacional pura, ingenua y originaria, que en unas obras reduce el realismo a lo típico y en todas el conflicto a la denuncia y al discurso retórico.

LAS MARIPOSAS DE LA OSCURIDAD

Escrita entre 1951 y 1956, esta obra emplea el lenguaje costumbrista y realista ingenuo del teatro de los años 40 y 50. En su teatro se caracterizó por una visión ingenua de aquella sociedad, que comenzaba a experimentar

[4] Las *Obras* de César Rengifo fueron editadas en seis tomos (1989). Las que estudiaremos están en el Tomo II *Teatro*, al que remiten las citas. Otras ediciones son: *Las mariposas de la oscuridad*, Caracas, Consucre, Comisión de Educación y Cultura, 1980. *El vendaval amarillo* en *Teatro*, Caracas, Letras de Venezuela, Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela, 1967. *El vendaval*, *El raudal* y *Las torres* están publicadas bajo el título «Mural del petróleo» en *Teatro*, La Habana, Colección La Honda, Casa de las Américas, 1977. La edición cubana también contiene el «Mural de la Guerra Federal»

la modernización que acompañó a la industria petrolera. El aporte moderno está en el tema: el tránsito de la sociedad rural y agrícola a la petrolera e industrial, con el que el autor plantea el conflicto entre identidad nacional tradicional y agresión externa y cambio.

Una hacienda improductiva ha sido vendida para fines distintos a los deseados por los campesinos, quienes serán desalojados. La venta anuncia un mundo exterior extraño al autóctono de los campesinos, un universo cerrado y detenido en el tiempo con un sistema de valores sacralizado por creencias seculares.

La acción transcurre en la región central de Venezuela entre 1927 y 1935, y la acotación inicial indica la cercanía con el oriente del país, el otro polo petrolero junto con el estado Zulia en el occidente. Esos años refieren: a) los cambios (sin duda modernizadores) que provocó la presencia de la industria petrolera; b) la pervivencia de una sociedad rural con creencias populares, que definen una identidad histórica no contaminada hasta enfrentarse a la cultura del extranjero.

Los campesinos son imagen del hombre primitivo bueno y puro, cuyo mundo es invadido y violado. Basta detenernos en la minuciosa descripción del escenario del primer acto de *Las mariposas*, ejemplar para otras de sus obras, para captar los propósitos ideológicos y el modelo artístico empleado (II 231):

> El escenario para el primer acto constará de dos ambientes. En la parte derecha el interior de un rancho de bahareque y palmas. Es cocina y corredor al mismo tiempo, también acostumbra dormir allí el padre. Hay una pared al fondo y otra a la derecha, en ésta una puerta comunica con otro cuartucho dormitorio, la puerta está cubierta con una cortina sucia y raída. En la izquierda del rancho unos horcones hacen de columnas que sostienen el techo; en este mismo lado hay un patiecillo sin cercar que da al camino. En el patiecillo están una batea, unos tiestos con matas y unas latas. Junto a la pared un fogón con útiles de cocina en su mayoría de barro cocido. Sobre un anafre algo se cuece en una olla. Hay una tinaja, leña, una silla destartalada y un cajón grande que sirve de asiento; también una mesa sobre la cual está una lámpara de kerosene. En las paredes un trozo de espejo, algunos cromos desteñidos, una repisa con un santo y una cruz de palmas. Cerca de la puerta que da al cuartucho hay un catre pequeño. El ambiente de la parte izquierda estará compuesto por un camino, un árbol frondoso a cuyo pie hay un pequeño estanque con bordes de ladrillos. Al fondo una piedra grande, arbustos y cielo.

La idea inicial de la acción, en realidad su motivación ideológica, es sencilla. Con la venta/desalojo afloran sentimientos y creencias enraizados

en una identidad conservada en el tiempo. La venta/desalojo es representada con pocos o ningún matiz entre campesinos buenos y extranjeros malos. La ideología ve la venta como una agresión sin matices. *Las mariposas* es, en este sentido, un gesto nostálgico.

Los personajes están agrupados en dos familias destinadas a encontrarse para que estalle el conflicto. Una es pobre, en la que la madre padece el conflicto con resignación. La acompañan un marido borracho, dos hijos, uno semi-idiota y Yuro, encarnación de los deseos e ímpetus de la generación joven e individualista, primitiva pero dispuesta a conquistar nuevos horizontes y desprendida de las creencias tradicionales de sus padres. La otra familia es la del hacendado Paredes y su hija Flora. Media Rafaela, la madre abandonada de la joven, y hechicera conocedora de los misterios de las creencias ancestrales. Rengifo hace el melodrama: abnegación, aptitud para sufrir, devoción, lenguaje sentimental, la choza, el malo, la inocencia perseguida, etc. (Thomasseau 1989).

El punto central es la miseria de los campesinos (II 242)[5]:

> YURO (*Grave*): ¡**Ni qué comer tenemos**, hasta cuándo irá a durar esto!
> MADRE: Ah, te envié a buscar para informarte. Pero mirando a éste (*señala al padre*) pierdo la cabeza... **Ha ocurrido algo muy grave**, pienso que ahora sí me voy a volver loca...
> YURO: ¿Algo **grave**? ¡**No podemos estar peor que ahora**! ¿Hizo algo malo él (*al padre*) en la pulpería o en el pueblo?
> MADRE: Anoche peleó en la pulpería y el comisario me **amonestó**... Pero no es eso (***grave*** *y limpiándose las manos en un trapo*) Aquí estuvo el dueño de la hacienda...
> YURO (*Alarmado*): ¡Cómo! ¿Don Jaime Pareces estuvo aquí?
> MADRE: ¡Y encontró a ese aquí! ¡Qué vergüenza!
> YURO: ¿Para qué vino?
> MADRE: Me habló a mí. (*Señala al padre*) Sólo se ocupa de roncar. Dijo que nos daba **quince días para que desalojáramos la hacienda**, pues ya la tiene negociada; y la compañía extranjera que la va a comprar no quiere hacer tratos hasta que no se vayan todos los pisatarios y conuqueros. También en la pulpería me dijeron que **todo será desalojado** y que **debemos pagar la cuenta** que tenemos allá...

La ingenuidad ideológica es obvia: a la pobreza se añade el desalojo. La obra apela a la compasión para provocar solidaridad. El recurso emocional es patético. Los valores y creencias tradicionales y la pobreza completan el paisaje social de la identidad.

[5] Destacamos en **negritas** las expresiones ingenuas sobre el universo social y la sicología de los personajes.

Al temor por la presencia de la compañía extranjera se suma a la creencia en fuerzas telúricas malignas, una constante en la obra. Así surge la metáfora del «daño» que agrede el modo de vida bueno de los personajes (II 245):

> MADRE: ¡Estoy aturdida! ¡Loca! A todas las preocupaciones ha venido a unirse esa del desalojo y la de que debemos separarnos! (*Se deja caer en una silla*). ¡Es cierto lo que supongo y me han comentado: a nosotros nos han echado algo! ¡*Tenemos algún daño encima* y por eso no nos llegan sino desgracias! ¡Rita me lo ha dicho también y lo mismo Carmen María! ¡Nos han echado un mal muy grande, pues hay que ver cómo estamos! ¡Nunca pensé que llegaríamos a esto! ¡*Qué mal habremos hecho para que nos sucedan esas cosas!*

La escritura dramática empleada para un tema moderno es elemental, con personajes en situaciones de enunciación elementales. La Madre es La Gran Madre, La Mujer y La Víctima resignadas e incapaces de ver más allá de sus creencias y que no cuenta con sus hijos para nada. La marginalidad tiene rasgos absolutos.

El individualismo ingenuo de Yuro, su complejo de clase ante el amor que descubre en Flora y su intención de romper con sus raíces e irse a Monagas no escapan al patetismo y al fatalismo prefigurados desde el inicio. Monagas es un poético más allá del horizonte que no supera la realidad.

«Alguien», según la Madre, les echó el «daño». La presunción encamina la obra en forma inexorable. Rafaela, experta en rituales y ensalmes, lo confirma e indica la manera de exorcisarlo y conjurar a la persona que lo trajo. Ese daño reorienta la acción y coloca a la venta/desalojo en un segundo plano hasta la escena final. Esta peripecia crea un ámbito más universal, cual es el de la creencia ancestral de un grupo social. La obra oscila entre la venta/desalojo y un «daño» causado por «alguien», dando origen a situaciones con atmósferas diferentes.

La calamidad social da paso a la creencia popular. El autor se mantiene apegado a la escritura dramática tradicional y prevalece la dimensión privada del conflicto. Dominan las relaciones de la Madre y el Padre y del otro padre y su hija. La moral de los personajes responde a sus creencias, no a sus relaciones sociales.

El segundo acto se inicia con la típica escena de salón del melodrama, en la que la visión tradicional de la mujer es invocada por Paredes ante su hija. Después el tema del «daño» reaparece en casa de Rafaela. Allí llegan la Madre, el Padre y Marcos, y la acción avanza en forma definitiva hacia la fatalidad, respetuosa del esquema buenos/malos (II 256):

PADRE: Es una telaraña negra... Ah, y también tengo sueños malos, veo caras como de brujas que se ríen de mí... Se ríen fuerte, feo...

RAFAELA: Sí, están como insectos en una tela de araña... Eso es... Y **hay alguien que les está chupando la vida**... Que les tiene cogidos en su tela negra y los devora... Pero no se preocupen... La persona que les ha echado el daño debe aparecer y le verán la cara... (*A la* Madre) Ella irá a tu casa con sus propios pies... Por esta agua que aquí derramo (*De la botella derrama un poco de agua sobre el piso*). ¡Por los siete aceites benditos y las hojas de la albahaca!

La escena final del segundo acto enlaza con la primera. Se encuentran Paredes y Rafaela, quien aún ignora que Flora es su hija y la víctima inocente de su conjuro. La situación muestra el otro aspecto de la moral de Paredes, quien abandonó a Rafaela y se llevó la hija de ambos para educarla en la ciudad. La acción se complejiza y hace de la joven la víctima cuya muerte es sanción para su padre. Flora es un personaje visagra que ensambla al resto, de manera inocente y sin saberlo, y el personaje en y por quien se resuelve el conflicto. Todos responden a la fuerza actancial de las creencias, que en tanto estructura significante soporta la narración y los temas de la intriga.

Las relaciones puras de los jóvenes amantes no superan la cualidad de incidente de la intriga para matizar el panorama emotivo. La decisión de Yuro de irse a Monagas es un acto desesperado e ingenuo que ata la pieza al melodrama. Se va mientras sus padres invocan sus creencias sin comprender la importancia social de la decisión de su hijo. El resto en *Las mariposas* es previsible. Los padres se preparan para la llegada del autor del daño. El aceite bendito, la sal y las ramas de albahaca están para el exorcismo. Sólo resta esperar (II 279):

MADRE (*Como poseída*): Debe ser la persona del daño... Debe ser... (*Al* Padre) Anda a ver... Sal al patio.

PADRE (*Temeroso*): Deberías ir tú. Yo, bueno, Jemmm, jemmm, no me gusta ver cosas embrujadas... No me gusta...

MADRE (*Enérgica*): ¡Ve rápido! Ve...!!! (*El* Padre *con recelo sale al patiecillo. Aparece* Flora, *camina cojeando y las manos en un costado, como si sufriera un dolor. El* Padre *retrocede atónito, la* Madre *y* Marcos *se acercan a él sobrecogidos. Los tres miran entrar a* Flora).

FLORA: Sufrí una caída y me mordieron unos perros, me siento mal, denme un poco de agua.

MADRE (*Con miedo y asombro*): ¡Es ella! ¡Es ella! ¡La persona del daño! ¡La bruja! La telaraña... ¡Es ella!

La obra concluye alrededor del personaje visagra. Paredes llega buscando a su hija; Rafaela le sigue para anunciarle que ha muerto; el Padre y Marcos, que habían salido, regresan y Rafaela los reconoce como quienes le dieron muerte. Todos quedan enlazados por una víctima inocente. Rafaela señala a Paredes como la telaraña, mientras la hacienda se incendia por obra del Padre y Marcos que, guiados por sus creencias, así quisieron exterminar a la persona causante del daño.

EL VENDAVAL AMARILLO

Escrita en 1952 y estrenada en 1959 es contemporánea de *Las mariposas*, lo que explica sus semejanzas.

La vida rural es el ámbito natural del ser nacional, de su bondad e inocencia. También es el marco social en el que el cambio está asociado con un mundo exterior malo. La escenografía típica pinta el estatuto social típico. La obra reitera una teatralización con rasgos sociales y detalles físicos y psicológicos cotidianos. De nuevo es ingenuo el manejo de las emociones, y la fatalidad se presiente desde el inicio.

La acción transcurre en 1938-39. El régimen de Eleazar López Contreras (1936-41) había iniciado las primeras reformas políticas y sociales democráticas, que supusieron la primera apertura del país en el siglo. La industria petrolera tenía una producción acumulada superior a los cien millones de metros cúbicos y había fundado dos ciudades, El Tigre en el estado Anzoátegui (1936) y Ciudad Ojeda en el Zulia (1939). Pero la obra no hace mención del régimen político actual de 1938-39.

La situación es conocida: las haciendas, esta vez en el estado Zulia, fueron vendidas a las compañías petroleras, las que al instalarse acarrearon destrucción y miseria. El campesino bueno, ingenuo y aferrado a sus creencias y a su tierra como la Gran Madre, es la víctima inocente.

La acción tiene dos niveles y dos tiempos dramáticos. Uno distancia con los comentarios de Zoilo, narrador y personaje de la acción. En el de la acción la industria petrolera demuele «las viejas y pequeñas casas de tierra y tejas» para construir las barracas que por años identificaron los campos petroleros.

Con una escritura dramática que apunta a su renovación, Rengifo reitera el punto de vista compasivo: la degradación moral es más significativa que el empobrecimiento material de los campesinos, pues la acción revela que *antes* del cambio *también* eran pobres pero aunque puros en sus costumbres y hábitos tradicionales. *El vendaval* alega contra la penetración extranjera que agredió las tradiciones y reivindica la pertenencia a una tierra y a una identidad.

La acción tiene por soporte dramático emociones patéticas que enfatizan el impacto negativo del cambio. El mundo exterior está mejor definido por las máquinas destructoras/constructoras y por los nuevos hábitos y costumbres (alcohol, prostitución, etc.) (II 299):

> NATIVIDAD: Seré anticuada, pero no me agrada cómo se está poniendo el pueblo. A Raúl le digo a cada momento, que tenga cuidado.
> TRINO: No se preocupe. Es que las costumbres van siendo otras.
> NATIVIDAD: Pero no me gustan. ¿Acaso son buenas tantas ventas de aguardiente, esos tales cabarets y casas de juego y todo el mujerero malo que ha caído como una plaga? No sé qué me sucede, pero no me siento tranquila.

El conflicto entre tradición y cambio también es entre dos generaciones. Son contradicciones entre dos universos de sentido. En la secuencia de las situaciones la generación mayor observa con resignación aferrada a sus costumbres y creencias; es el referente ético. La joven desea incorporarse al nuevo orden, pero padece con mayor fuerza la fatalidad. La primera queda desolada; la joven tiene como destino la muerte. El nivel de la estructura lógica contiene la significación de la acción.

Al denunciar el daño que el cambio causa, el petróleo es «el malo», no con la metáfora de *Las mariposas* sino con accidentes mortales. En el segundo acto Trino y Raúl son víctimas de una explosión; Crisanto enloquece; Camila, hermana de Trino, se va con un gringo para regresar prostituida en el tercero. Nadie se beneficia con la nueva realidad económica. Las empresas extranjeras destruyen una población virgen al construir pozos petroleros y nuevos poblados que substituyen a los nacionales.

La diversidad de situaciones no impide la lógica maniquea; más bien la acentúa. Rengifo insiste en el mecanismo sentimental cuando confronta los afectos de sus personajes, pequeños por su condición social y por la dimensión local del tema. Se aferra al habla local, pero pierde verosimilitud y eficacia por el uso de cultismos con los que intenta dignificar al personaje popular.

La esperanza inicial por la llegada de las compañías petroleras es preámbulo del final fatal. Las máquinas, camiones y dinero son índices materiales de progreso y de ganancias. Pero las esperanzas desaparecen con la implantación del nuevo modo de vida que degrada las costumbres propias. La pulpería de *Las mariposas*, donde el Padre sucumbía día a día pero que proveía la comida, en *El vendaval* es lugar de degradación traído por el extranjero. El jazz y los ritmos caribeños completan la degradación al estar vinculados a la prostitución.

El conflicto se complementa con la decisión de Camila de optar por los halagos del mundo petrolero e irse con un gringo y con el proyecto de las compañías de desviar de inmediato el río, lo que afectará las siembras. El primer acto se ajusta a la preceptiva: es de expectativas encontradas con suficientes acontecimientos que aceleran e intensifican el conflicto. De la esperanza ingenua la obra pasa al futuro sombrío por el nuevo cauce que tendrá el río.

Prevalece el lenguaje melodramático, sea en los diálogos o en las actitudes. Los motivos y temas que conforman la estructura discursiva se adecuan a los papeles generales y ejemplares (los buenos, los malos, el joven...) de una visión ingenua y aún superficial. Después de la explosión en la que Raul muere y Trino queda gravemente herido, la obra describe una apretada gama de sentimientos y actitudes: Natividad está agitada y llorosa; Crisanto espantado y perplejo, enmudece y tiene gran estupor; Zoilo es presa de angustia y asombro; un obrero llega abatido y Antonio habla con gesto de dolor. Fin de acto.

La significación de la acción y la tipología de los personajes en poco se diferencian de los de *Las mariposas*. El desalojo es el mismo, salvo que ahora es inmediato; la muerte y mutilación de los jóvenes es la consecuencia fatal del cambio; Camila regresa prostituida; Crisanto no se recupera y queda postrado, semi-idiota. En el incendio que arrasa con todo, la acción alcanza su clímax final patético.

El objetivo que anima la acción es mostrar un pueblo explotado sin opciones. Es el regreso de Camila envejecida y ajada «como una mujer de cabaret barato». Su figura motiva el recuerdo nostálgico de Natividad cuando era su maestra en la escuelita. Trino, lisiado por las quemaduras, reaparece enardecido y decidido a matar a su hermana. El torbellino de la fatalidad es irreversible, y la estructura discursiva se colma de peripecias para comprometer al lector/espectador. Los personajes no importan. La preeminencia actancial del vendaval producido por el petróleo domina controlado por la ideología. Por eso la estructura narrativa y la lógica de las acciones son dominadas por la retórica explicativa externa a la lógica interna de las situaciones (II 319):

> ZOILO: Sólo interesan las cifras de ganancias. ¡Oye esto! (*Saca un recorte de periódico y lee*): «Las empresas aceiteras que operan en Venezuela han obtenido durante los últimos tres meses ganancias que montan a la cantidad de... (no sé cuántos millones ponen aquí). Este rico y maravilloso país vive sus días de mayor prosperidad, civilización y progreso.

Zoilo es el portavoz del autor. En el tercer acto se empeña en quedarse y resistir el desalojo cuando un segundo incendio, el que refirió al comienzo de la obra, precipita la acción. La escritura alecciona representando el daño e insiste en reivindicar el aliento de resistencia. Es un deseo desesperado e individual del autor y de su personaje.

En el último acto Crisanto reaparece. Consecuencia de la locura en la que termina en el anterior, alucina con realidades que a otros escapan dichas con un lenguaje incoherente que construye imágenes del mundo. Su hablar desarticulado explica el título de la obra. En perspectiva, es el mismo personaje semi-idiota de *Las mariposas* e, incluso, remite a la Brusca de *Lo que dejó la tempestad*, tempestad similar al vendaval.

El pueblo corre desesperado y sin concierto. Crisanto delira en una barraca. El incendio es un río de oro, un vendaval de oro, mientras camina y cae al lago y muere. Así ve el resplandor del incendio que destruye barracas, pozos de petróleo y depósitos de gasolina. Ante tal catástrofe Zoilo postula la solución (Rengifo 1989, II 327):

> ZOILO (*Golpeando con fuerza la mesa*): No lo apagará una simple lluvia, ni siquiera una fuerte lluvia. (*Con ira*) Será necesaria una gran tempestad con truenos, centellas, rayos... ¡Y me gustaría tener fuerzas para hacerla caer ahora mismo...!

EL RAUDAL DE LOS MUERTOS CANSADOS

En 1969 Rengifo retomó el tema del petróleo con la renovación plena de su escritura dramática, y dio mayor proyección a su teatro político.

Pero el teatro político no interesó a los escenarios hegemónicos del nuevo teatro venezolano. En efecto, el teatro de los sesenta tuvo un interés relativo por los contenidos políticos, quizás porque a finales de esa década la revolución era una opción descartada. Si los autores postgomecistas no tuvieron escena porque, en general, quedaron rezagados respecto a los cambios del teatro y a los nuevos tiempos, Rengifo no la tuvo en los sesenta por prevención y/o descreimiento del teatro venezolano ante su discurso, ya que los centros teatrales hegemónicos eran de las clases media y alta. El reacomodo nacional no era permeable a un teatro interesado en revelar mecanismos sociales. Es relevante registrar, en este sentido, que las dos instituciones teatrales hegemónicas del país a partir de 1970, El Nuevo Grupo y Rajatabla, no incluyeron obras suyas en sus repertorios.

En *El raudal* reitera su visión de la historia, de las creencias populares tradicionales como valores de la identidad nacional y sus principios ideoló-

gicos y políticos. Pero despoja al lenguaje de patetismo, es más expositivo y hace posible que la estructura narrativa de la acción tenga una teatralidad mejor articulada, dándole a la ficción dramática mejor verosimilitud.

La fuerza propulsora de la acción es el incendio de un campo petrolero en el oriente del país. A pesar de mantener la imagen del incendio devastador, la semejanza con *Las mariposas* y *El vendaval* varía. Desaparece el conflicto entre la sociedad agraria y la petrolera, y el rol protagónico es asignado al extranjero propietario.

La escritura dramática tiene una estructura abierta en las relaciones espacio/temporales y en la configuración del escenario, con la que soporta la narración épica. La disposición histórica de los hechos explica la presencia del extranjero como el causante de los males. Las creencias populares son un recurso connotativo para globalizar la historia del país, desde los colonizadores españoles hasta las compañías petroleras extranjeras.

Con escenas cortas construye y reconstruye la acción, y contrapuestas se comentan entre sí e historian el tema. La ironía de la actitud y del lenguaje de los personajes revela la significación y la doble información que ofrece la acción sobre las causas del incendio. Los diálogos y las didascalias son descriptivos para mostrar los sucesos relativos a las razones sociales que los provocan. La crítica, además, se apoya en el contrapunteo distanciador de las escenas que hace comprensible las causas reales de los hechos.

Rengifo se instala en la corriente teatral más importante de la época: el teatro épico de estirpe brechtiana. Se aproxima, de esta manera, a su ideal de un teatro de arte que no esconde la ideología:

> Fundamentalmente el arte, siempre es arte, y uno lo que tiene que buscar es una obra de arte y, dentro de ésta, en su esencia va todo su contenido político, van ideas, conocimientos, ideología, ideales y la posición del creador (42).

La acción tiene dos niveles narrativos como *El vendaval*, con una estructura mejor integrada porque el corte frecuente de las escenas amplía la estructura discursiva en la que los personajes encarnan los motivos y temas de la intriga. En uno Jugde, empleado de la compañía, y Morris, uno de sus directivos, discuten el incendio, sus causas y la participación de aquél. El otro es el de la vida matrimonial de Jugde y Betty en un país extranjero y desagradable para ella, y él sin posibilidades de mejorar en la jerarquía de la empresa.

El matrimonio abre y cierra la obra. En ambos momentos Jugde padece pesadillas. Al comienzo se aclara poco su sentido; al final es un comentario crítico sobre su culpabilidad en el incendio. La pesadilla inicial es seguida de la primera escena en el despacho de Morris (II 335):

MORRIS (*Saca varios documentos de una carpeta*): Desde el mismo día del accidente las autoridades de este país y nuestra compañía iniciaron la investigación del accidente.
JUGDE: Lo sé, y también sé que han concluido por admitir que todo se debió a un descuido de los mismos operarios...
MORRIS: Sí... Cierto.
JUGDE: Las autoridades han aceptado esa conclusión...
MORRIS: También es cierto... Y nuestra empresa por supuesto lo ha hecho igualmente... Pero lo que usted no sabe, Jugde, es que el Directorio en Nueva York dispuso movilizar su servicio de detectives especializados... Y ellos han estado trabajando por su parte y sin que se sepa...
JUGDE: ¿Y qué señalan?
MORRIS (*Revisa unas hojas*): El siniestro no fue casual ni se produjo por descuido de los obreros. ¡Alguien hizo un trabajo muy limpio y efectivo!

La acción centra su conflicto en la discusión en torno a las causas de la situación general. De esta manera desaparece la culpa por la vía patética del campesino expoliado para mostrar mecanismos más significativos de los procesos económicos. La hoja de servicios de Jugde en la empresa muestra sus vínculos con delincuentes e, incluso, una estadía en la cárcel. Eso a Morris no le desagrada, teniendo como tiene la iniciativa del poder. El complemento de la intriga es el matrimonio de Jugde por conveniencia social, que discute con Betty en cortes sucesivos junto con el caso del incendio. Morris descubre la culpabilidad de Jugde, pero lo protege porque encaja en los intereses de la compañía. Cuando es retomada la escena del récord de trabajo se aclara la responsabilidad de Jugde en el incendio.

La compañía ofrece una compensación económica a los familiares de las víctimas, quienes nunca sabrán lo que sí sabe la compañía, gracias a la investigación privada que hizo. Así la lógica de la acción dramática revela su significación profunda y su ideología (II 341):

MORRIS (*Lee un discurso*): Señoras, señores, distinguidos representantes del gobierno, delegados sindicales, amigos todos: a pesar del fallo que la favorece, nuestra compañía, atenta siempre al cuidado de sus obreros, no ha vacilado en otorgar una ayuda consistente en la suma de mil dólares, a las viudas y familiares de los obreros caídos en el cumplimiento de su deber. Sabemos que en los corazones de esas viudas y familiares sembramos semillas de agradecimiento hacia la empresa que no olvida su dolor y su orfandad.
(*Se oyen aplausos. Un órgano comienza a tocar música litúrgica. Por la derecha aparece una hilera de mujeres rigurosamente enlutadas, una a una van pasando frente a* Morris. *Este saca de uno de sus bolsillos un poco de sobres lacrados y va dando uno a cada mujer, junto con un apretón de manos. Toda la ceremonia se efectúa bajo nutridos aplausos y la música grave del órgano. Al pasar la última de las mujeres, estallan de nuevo los flashes sobre* Morris. *Este posa y sonríe*).

Esta breve escena condensa la significación política de la nueva escritura dramática de Rengifo. Distancia las diversas situaciones de la acción para estimular la recepción crítica del espectador. La larga didascalia no es decorativa ni describe el estado de ánimo de los personajes; refiere una situación de enunciación inherente al significado del discurso. El paisaje es reemplazado por la historiación eficaz.

La escena remite a Brecht. De hecho, encontramos resonancias de la famosa escena VIII de *La resistible ascensión de Arturo Ui*, en la que Arturo, rodeado de verduleros y de sus gansters, dice su arenga sobre el caos y sugiere proteger a los comerciantes con sus secuaces.

El enlace político con el pasado histórico está en el título, que refiere una leyenda. El campo petrolero lo atraviesa un río con una historia que se remonta a los conquistadores del s. XVI cuando buscaban El Dorado. En ese raudal echaban los cadáveres de los indios. Una vez más, para Rengifo «la historia es el recuerdo del pasado, pero en función del presente y hasta cierto punto para poder prever el porvenir» (39).

La fuerza principal del drama y su papel en la acción es clara. El Dorado de la Colonia, que hizo del territorio nacional campo propicio para la explotación y el crimen, es realidad con el petróleo en manos del nuevo conquistador con dominio del país. Esta visión reaparecerá en Rodolfo Santana, con su metáfora de *Barbarroja, o nuevo viaje a las regiones equinocciales* (1970).

Dos obreros aportan, en el nivel de la intriga, el punto de vista crítico sobre las causas y consecuencias del accidente. El recurso es redundante pero necesario para la peripecia: revela la otra cara del sistema social. Burck, personaje que no aparece en escena y contra quien Jugde actúa para ascender en la compañía, es inculpado del incendio y removido. Los dirigentes del sindicato juegan las reglas de la compañía. Los obreros toman conciencia de clase (II 358):

DIRECTIVO: No lo creerás, pero la Compañía está animada de buenos propósitos.
OBRERO 1: ¡Carajo! ¿Buenos? ¡Por eso es que los obreros están arrechos! Si los dirigentes piensan así...

DIRECTIVO (*Sereno*): Lo que no entienden tú y los otros es que los dirigentes no podemos irnos de las primeras. Cada cosa la pensamos y reflexionamos.

La ideología pone en boca del personaje popular el punto de vista histórico «correcto». Sin ser protagonista como en las obras anteriores, es el bueno y la víctima. El distanciamiento de los distintos puntos de vista confronta al espectador con hechos históricos que le competen. La intención política no deja dudas, y la escritura narrativa se inserta en la tradición política de Piscator y Brecht (II, 362):

(*Luz en el área del escritorio.* Morris *sentado al escritorio firma muchos cheques. A su lado el* Jefe de Relaciones Públicas *y un desconocido encapuchado.* Morris, *una vez que firma un cheque, lo pasa al* Jefe de Relaciones Públicas, *éste lo mira, nombra a quien va dirigido y lo pasa al encapuchado, éste lo va colocando en un maletín ejecutivo mientras tacha el nombre en una lista*).

MORRIS (*Firmando y pasando la hoja*): ¡Todos al portador! ¡Todos al portador!

RELACIONISTA: ¡Cheque para la prensa! (*Sigue recibiendo y nombrando*) ¡Cheque para las publicidades! ¡Cheque para la radio! ¡Cheque para la televisión! ¡Cheque para funcionarios ejecutivos! ¡Cheque para funcionarios administrativos...!

El doble discurso muestra al espectador las motivaciones y propósitos de la obra. El «mal» es un hecho histórico interesado. Por eso, al conocer las habilidades de Judge, necesarias para la compañía en otros países petroleros, Morris lo libera de culpabilidad. Hace de su defecto una virtud.

En este momento es fácil prever el final. Algunos obreros serán inculpados, perseguidos y apresados. Jugde, reconciliado con Betty, es enviado con instrucciones a otro país. Sólo los sueños le cobrarán su conducta. Es el recurso poético de la obra. Y en ellos desfilarán los muertos suyos, que evocan aquéllos de los primeros conquistadores (II, 368):

(*Luz muy gris sobre* Jugde *desnudo en el centro escénico. Lo persigue una fuerte y áspera luz roja, él le huye gritando acobardado, pero el rayo de ella lo acosa*).

JUGDE: ¡No, no! ¡Vuelvan al raudal, vuelvan! ¡No quiero ser aplastado...! ¡No! ¡Betty, vienen más... y más y más y más... ¡Nooo! ¡Nooooo! (*El rayo lo atrapa.* Jugde *cae de espaldas mientras lanza un inmenso grito. Oyense por todos los ámbitos risas in crescendo. Sobre ellas brama un inmenso trueno. Más rayos de luces rojas caen sobre el cuerpo yacente de* Jugde. *Obscuridad total. Dentro de ella* Betty *grita*).

BETTY: ¡¡Jugde!! ¡¡Judge!! ¡¡Despierta!! ¡¡Es sólo una pesadilla!!

Obra ejemplar de los años sesenta por su escritura experimental y su manifiesto compromiso, toma partido por la resistencia consciente a la fuerza avasalladora del extranjero invasor e, incluso, propone una respuesta activa.

La acción transcurre entre 1914 y la época actual. En la estructura narrativa la lógica de la acción se ajusta a un tiempo similar al de la obra anterior. Las escenas breves y entrecortadas lo organizan y contrastan. La incorporación del documento a través de diapositivas y secuencias de cine acentúa la narración épica y enriquece la teatralidad de las situaciones.

La acción es doblemente imaginaria. Presa de una fiebre agónica, el Visitante llega a una vieja posada invadida por la selva en Las Cruces, pueblo abandonado. Delira, y en tal estado se hacen presentes los personajes que, en el pasado, habitaron el pueblo. Con poca o ninguna solución de continuidad la obra pasa del presente al pasado y regresa; algunas situaciones, incluso, funden pasado y presente en un tiempo/espacio teatral que integra en uno los niveles dramáticos. La acción principal no es la actualidad del Viajero. Está ubicada en un nivel que llamaremos onírico-febril; es decir, irreal respecto al presente del Visitante, pero real en tanto historia acaecida.

En un breve prólogo y dos actos, la acción transita veintiséis cambios de escena con el recurso del «oscuro». El prólogo es en una zona pantanosa y los dos actos en la vieja posada. El pasado viene como visiones del Viajero, una segunda ficcionalidad que neutraliza la inmediata de la posada. Dos referentes contrastados a lo largo de la acción conforman su sentido pleno: la construcción de torres de petróleo y el indio desalojado de sus tierras.

En el prólogo el Viajero e Ismael están atrapados en una zona selvática y pantanosa. Disparos y la imagen de un cuerpo yacente (el cadáver de Ismael) dan paso al primer acto. El Viajero llega a la posada y es recibido por Marta, a quien dice que en la esquina un anciano, Antonio María, le indicó que allí podía pernoctar. A Marta le parece natural el consejo, y añade que ese anciano «siempre *estaba* en ese sitio» (II, 381, *cursiva* nuestra). El tiempo del verbo es el primer indicio de la segunda ficcionalidad, la principal. El momento es la época actual, y Marta dice que de ese pueblo se habló mucho cuando se inició la explotación del petróleo y hubo matanzas de indios. Al mencionar a Luciana y al Forastero, Marta da la información inicial que enlaza el nivel de la realidad del Viajero con el nivel onírico-febril vertebral de la obra.

La referencia remite a hechos históricos canónicos en el autor, sin aún saber quiénes son los personajes. De inmediato se presentan los primeros

indicios del tiempo/espacio onírico-febril. Una vez solo, el Viajero revisa el revólver y los documentos y los guarda, casi esconde. Con síntomas de fiebre se duerme. Entra Antonio María llamando a Luciana, a quien anuncia la muerte del Forastero y la obra se instala en el nivel onírico-febril.

A partir de este momento las situaciones lucirán producto del estado febril del Viajero; pero no son recuerdos, porque no fueron vividos por él y carece de información para conocer y/o recordar el pasado de ese pueblo. La libertad con que Rengifo mezcla los dos niveles de la historia, apelando a la figura retórica de la analepsia o flash-back, habla de la madurez de su escritura. La falta de previsión en la estructura superficial de la intriga para la epifanía de los personajes, muertos años antes, es propia de una escritura abierta, cuyo modelo lógico de la acción el que contiene la estructura de significación, la construye el lector/espectador en el proceso de recepción.

El Viajero está en situación agónica. Desconocemos su procedencia y su destino. Marta informó lo suficiente para saber dónde se encuentra. La peripecia que introduce la acción principal ocurre cuando el Viajero se duerme. Entonces Rengifo usa sus nuevos recursos técnicos. La sucesión de situaciones es presentada gracias a la libertad que ofrece su estado febril y agónico. Pero, ¿Antonio María y los otros personajes habitan un mundo onírico producto del estado febril del Visitante, o es un recurso externo a su situación inicial en la obra? ¿Lo emplea el autor para comunicarse mejor, presentando la creencia en los muertos como un impulso teatral verosímil? ¿Participa el Viajero de esa creencia, al igual que la tienen los personajes de obras anteriores? ¿Quiere el autor rescatar con una creencia la actualidad de hechos ocurridos en 1914 entre el mundo virgen de los indios y el de las torres de petróleo?

La actualización del pasado reafirma la visión global de la historia y refuerza la creencia en un modo de ser nacional agredido. Pero al representarlo sin emplear el recuerdo como en *El raudal*, porque no hay quien recuerde salvo la ambigua presencia de la Mendiga, crea una acción dramática más rica en situaciones, con pocas fisuras y con algunas interrogantes. Veamos la antesala del final (II 422):

> VIAJERO: Pero este pueblo...
> MENDIGA: ¡No se quede en él, se lo aconsejo! (*Lejos cantan unos gallos*). ¡Gracias por el real! Ahora iré adentro; desde que murió Marta, el nuevo dueño suele darme todas las madrugadas un trago de café.
> VIAJERO (*Aturdido*): ¿Marta murió? ¿La posadera? ¿Ella? Pero si hace poco...
> MENDIGA: ¡Murió! Y creo que yo también estoy enterrada en alguna parte, bajo una cruz de palo. ¡Mijito, siga mi consejo! ¡Váyase pronto, esto es un gran cementerio!

La última escena realiza la crítica revolucionaria, quizás sin suficiente fuerza dramática. Las situaciones que ocurren en el tiempo/espacio onírico-febril son un instante en el tiempo real del Viajero, circunscrito al comienzo y al cierre de la obra y a los instantes dispersos en los que se pregunta sobre lo que sucede a su alrededor. Rengifo historia mejor que antes el tema de la identidad nacional agredida. El Viajero está postrado en su agonía definitiva y llegan dos jóvenes. Vienen a encontrarse con él, apresurados y nerviosos por un cerco inminente y le solicitan les entregue un papel (el que él revisó al inicio de la obra). La prisa de los jóvenes es simultánea al *delirium mortis* del Viajero por una gangrena. Con el papel en su poder, los jóvenes salen apresurados con sus armas mientras se oyen tiros y el Viajero muere. Una voz canta (II 427):

> VOZ: ¡Por fin... nos llegó el petróleo...
> y esta tierra... cambiará!
>
> ¡En vez de tener tristezas...
> tendremos felicidad...!
>
> ¡Por fin... nos llegó el petróleo...
> y esta tierra cambiará...!
>
> ¡En vez de tener tristezas...
> tendremos felicidad...!

Los únicos personajes actuales son el Viajero y los jóvenes. Él es un correo y ellos guerrilleros de los años sesenta, cuando la lucha armada fue una opción inicialmente viable. Rengifo llegó a decir que en su obra los personajes vivos son los que luchan, y coloca en esta categoría a Luciana y al Forastero. Puede ser así, en tanto son quienes encarnan el significado de la estructura discursiva y dan figura a la superficie textual. Cuando el lector/espectador ata comienzo y fin y recibe la lección del compromiso activo, adquiere una visión global de la historia y de la sociedad. Entre 1914 y hoy el despojo no ha sido a un pueblo pasivo.

Los dos niveles de la acción se funden en uno cuando el Viajero participa en algunas de las escenas de su situación de enunciación rectora: su agonía. En particular sus encuentros con Antonio María quien, al relatar los hechos, da mayor consistencia a la estructura narrativa. Si en el Viajero se da la epifanía de un mundo ficcional vinculado a su estado agónico, el evocado por Antonio, quien puede ser el enunciador de un tercer nivel imaginario, es el de los recuerdos de este personaje. De esta manera los

niveles ficcionales creados por los personajes introducen la nostalgia didáctica de Rengifo, su ideología (II 385):

> VIAJERO (*Obsesionado*): ¡Luciana! ¡Luciana! ¿Qué era de ella el sujeto... el joven asesinado?
>
> ANTONIO (*Se encoge de hombros*): ¿Quién lo sabe? Unicamente puedo decirle que tendría la misma edad de usted e igual porte. (*Se sienta en una silla*). Lo que son las cosas, este era un lugar apacible, pero detrás de las torres llegó la violencia. Creo que hasta el viento se hizo más áspero y duro. ¿Ha visto cómo se pelea afuera con los hierros de las torres y el fuego de los mechurrios? A veces creo que muerde las paredes de las casas. ¡Ahora mismo anda en eso! ¿Lo oye? ¡Je, je, je! No parece viento, sino una bandada de perros furiosos. ¿Lo oye? ¿Lo oye?

La escritura dramática es muralística sin secuencia «real». Algunas escenas suceden en cualquier año entre 1914 y hoy. La sucesión «real» de los hechos es una construcción dramática del mural ficcional de la obra a cargo del lector/espectador. No interesan, pues, los detalles locales y la acción se desprende de esa atadura.

Para hacer comprensible los intereses de las petroleras, Rengifo amplió los tipos de personajes con muñecos, personajes/máscaras que acentúan la ironía y la crítica mediante recursos distanciadores. Representan el Jefe Civil, un Diputado y un Ejecutivo Petrolero, que coinciden en favorecer los intereses de las compañías. Por eso se oponen al Forastero, que regresa a su tierra para ayudar a los indios a enfrentar al invasor.

En este nivel, comenta Rengifo que Luciana y el Forastero son personajes vivos porque luchan y no se resignan como Antonio María; son en 1914 los antecedentes revolucionarios del Viajero y de los jóvenes, significando en este ámbito la unidad global de la historia.

Pero esta rebeldía es un «podría suceder» aristotélico. El pasado revivido es desolador y fatalista y el final es un postulado incierto. La decisión del Forastero de regresar a su tierra para luchar con los indios y conuqueros tiene una alta carga ideológica. Baste recordar que la obra es de 1969. El autor no critica la lógica ficcional de su obra como hizo Brecht al final de *El alma buena de Se-Chuam*, cuando apela al espectador en tanto ente social para que encuentre soluciones que la obra no ofrece.

La decisión política de dar muerte al Forastero es ejecutada por Nicanor, un flechero contratado. El indio con su cultura, su reivindicación del derecho a su tierra y su autenticidad ante la explotación extranjera es el horizonte desde el cual Rengifo critica la explotación indiscriminada del petróleo. Los integrantes del universo social de Las Cruces son traídos a escena paso a paso. Las hermanas Lugo ilustran la indiferencia a los acontecimientos. La muerte y el entierro del Forastero consolidan la solidaridad de Luciana con él, y el ritual y las creencias sobre la muerte y los muertos con las rezadoras apuntalan la doble significación cultural y teatral. Todo ocurre mientras se agudiza la fiebre del Viajero y Luciana arma a los indios para que resistan el despojo del que son víctimas.

Un personaje popular presente en varias de obras de Rengifo es el que vive al margen de la realidad, en general por algún grado de locura o alucinación provocado por un hecho social. Con él acentúa simbologías con el lenguaje verbal y visual con el que lo construye. Su máxima expresión es Brusca en *Lo que dejó la tempestad*. Quien aquí desempeña ese rol es la Mendiga en sus apariciones solitarias que glosan la acción. Sus monólogos son coherentes con la lógica general del discurso centralizador. Interviene en la acción con comentarios críticos sobre la depredación causada por las petroleras.

El final, con la muerte del Viajero y la incertidumbre de los jóvenes guerrilleros cercados por fuerzas militares, tiene de realista lo que de idealista tiene el postulado de la resistencia armada. Aunque un texto dramático no tiene la misión de solucionar hechos reales, su historiación ficcional tiene significaciones eficaces en el proceso de recepción. De ahí que *Las torres y el viento* es consecuente con las otras obras, en el sentido de expresar, por encima de todo, una fe y una creencia en la significación popular y revolucionaria de la historia.

OBSERVACIONES FINALES PROVISIONALES

Las obras objeto de este estudio, hemos visto, tienen en común la presencia de elementos de la cultura tradicional insertados en relaciones sociales actuales. En forma creciente historian como la industria, no el petróleo, atenta contra un modo de ser nacional y autóctono enraizado en la profundidad del tiempo, representado por el campesino, el indio y el obrero.

¿Por qué decimos que en César Rengifo conviven y se confrontan tradición y cambio, por lo que es ejemplo de la transición entre dos períodos teatrales? Antes de serlo por el tema, apegado en parte de su producción al costumbrismo y al melodrama, lo es por razones históricas emparentadas con el peso que tiene la ideología en su escritura dramática.

Rengifo siempre se declaró revolucionario y marxista. Ambas posiciones no limitan, *per se*, la obra de arte, y es innecesario citar casos. Pero

también es cierto que la vocación pedagógica revolucionaria con no poca frecuencia esquematiza los contenidos y empobrece, por ello, el lenguaje artístico en beneficio de la eficacia política. En el caso de nuestro autor, su óptica está modelada por la época en la que creció y se formó como artista e intelectual. El aislamiento del país, herencia del gomecismo, hizo que su generación conociera con retraso la modernidad artística, y su convicción irrestricta en la preeminencia de lo económico y lo social encamisó su visión. Escribe (*Obras* IV: 145-148):

> Llegamos, pues, a la conclusión de que solamente amando profundamente al teatro, creyendo en su acción humana y social, por una parte, y conociendo y jerarquizando los valores nacionales, por la otra, puede crearse una obra dramática capaz no sólo de expresar fe en esos valores sino también que esa creencia en ellos permita recrearlos estéticamente y transformarlos en una cada vez más vigente acción creadora, capaz de trascender de lo nacional a lo universal. Ello conduciría a poner esos valores propios de una comunidad de cultura nacional al servicio de la gran familia humana: del hombre universal.

En relación con esta posición, la ideología a la que me refiero es algo más que una visión marxista. Es fe en un modo de ser nacional inmutable en su obra teatral y pictórica, más allá de los cambios históricos que afectan a todo ser nacional. Una fe a priori a cualquier circunstancia y cambio histórico. Las obras dan a entender que hubiera sido mejor que ese modo de ser permaneciera en la historia, ajeno y al margen de cualquier cambio. Es la argumentación «si no hubiese ocurrido aquello, hoy estaríamos...»

Formado en los años post gomecistas y actor en el período modernizador y democrático, Rengifo hace primero una crítica ingenua y después más racional con un lenguaje cultista para dignificar al personaje popular, al mismo tiempo que lo despoja de defectos que lo harían más verosímil.

En otra ocasión hablé (1997: 126) de una dramaturgia sin escena en la que coloco a Rengifo. Me refiero a un período en el que la producción dramática se rezagó frente a los cambios del país y del teatro y no hubo escenarios ni directores interesados en interpretarla, dando origen a una escritura esclerosada que no se confrontó en el escenario. Es un período de unos veinte años desde finales de la década de los treinta, que coinciden con la apertura política y cultural del país.

Comparada con otras obras que le son contemporáneas, *Las mariposas* se distingue por su modernidad al representar la sociedad petrolera emergente, aunque su escritura se apegue al melodrama para provocar la solidaridad. Por eso no se libera del individualismo que privatiza el conflicto social.

El punto de vista general hace que la fuerza dramática principal sean las creencias populares y las motivaciones mercantiles del petróleo. Ellas conforman el modelo actancial que explica, diríamos casi en forma unidimensional, la lógica de las acciones. Es una religiosidad laica por la fe que tiene en unos valores nacionales. La presencia en el texto de procesos sociales en una dimensión histórica que aspira ser global, es una nueva mirada que intenta superar el realismo ingenuo. Las creencias añaden a la venta y al desalojo una ritualidad cuya teatralidad enriquece la acción. En efecto, a la venta adosan un daño que da un significado más profundo a la acción y rescata una dimensión espiritual expresiva.

Los desenlaces son previsibles porque en su ideología la historia del capitalismo es previsible. No sólo porque los personajes se atribuyen males que los postran física y psicológicamente, sino porque esos males son naturales según sus creencias (se refieren a «el mal» y a «el daño»). El *fatum* hace pesimistas a los personajes, más allá de su indefección ante las fuerzas externas. Cuando el autor cree consolidar el drama con didascalias sobre sentimientos que, por abigarrados, son casi imposibles de representar, muestra una escritura que comienza a ser obsoleta.

A Rengifo le costó liberarse del realismo ingenuo. Permanecerá anclado en la creencia y en la representación de un país cuya fuente de nutrición son o deben ser sus creencias y costumbres tradicionales. En *El raudal* los estereotipos sociales perviven en la nueva forma discursiva ensayada para representarlos. En *Las torres* el compromiso va más allá al presentar una acción política que resiste el embate imperialista; pero sólo es un postulado. Además, las relaciones simples de los elementos antagónicos es la camisa de fuerza ideológica que reduce el país a creencias centenarias y a la presencia del extranjero como imperialismo brutal.

Encontramos, incluso, una esquematización del paisaje dramático por la presentación elemental de las creencias populares, que resta fuerza y amplitud a las imágenes a pesar del esfuerzo hecho con la locura de Crisanto en *El vendaval*, o con Mendiga en *Las torres*.

Roman Chalbaud

El realismo crítico

UN AUTOR PARA SU TIEMPO

Román Chalbaud (10-10-1931) inicia su carrera en un ambiente de transición y conflicto, y tiene su primer éxito a los 24 años cuando estrena *Caín adolescente* (1955). En el anecdotario teatral venezolano son conocidos sus juegos teatrales infantiles con Isaac Chocrón desde que se conocieron en la Escuela Experimental Venezuela. En el liceo Fermín Toro fue alumno de Alberto de Paz y Mateos y comenzó en la televisión desde que fue introducida en el país (1952). Cuando en febrero de 1958 estrenó *Requiem para un eclipse*, pospuesta a finales del año anterior por haber sido encarcelado por la dictadura moribunda, es reconocido por el público y la crítica como el dramaturgo rebelde por antonomasia. Su temprana vocación por la dirección escénica hizo de él un hombre de teatro integral. No es, pues, fortuito que lo nombren director del, para entonces, Teatro del Pueblo al que rebautiza Teatro Nacional Popular, inspirándose en la agrupación que dirigía Jean Vilar en París. Es el hombre de teatro más notorio de la década por su actividad como autor, actor y director.

Su obra dramática está enraizada en marcos sociales muy dinámicos, circunstancia en la que produce un cambio radical en la escritura dramática realista. Sus obras son una ruptura marcada y firme que supera la visión localista y típica de los comportamientos sociales de la dramaturgia venezolana tradicional. En estrecha correlación con los procesos del nuevo modelo social, Chalbaud desarrolló una obra dramática que lo representó con un lenguaje actual y crítico. Es el primero que se apropia de la marginalidad urbana y la codifica en un nuevo discurso que sepultó el realismo ingenuo, y comenzó a representar situaciones y personajes que el espectador democrático supuso y presintió pertinentes. Esta nueva escritura dejó a un lado la historia para asumir el presente con crudeza desprejuiciada.

Entre 1961 y 1970 escribió cinco obras en las que desarrolló su proposición dramática y política. Comienza en 1961 con *Sagrado y obsceno*, a la que le siguen *Café y orquídeas* (1962), *La quema de Judas* (1964), *Los ángeles terribles* (1967) y *El pez que fuma* (1968). Con ellas descubrió la cara oculta de la nueva sociedad urbana, que antes sólo había sido anécdota de vecindario, y la transformó en un universo ficcional marginal con las contradicciones del crecimiento que exhibía el modelo social.

Estas obras son un conjunto de ruptura y cambio. La fuerza con que confrontan los valores institucionales del modelo social carece de antecedentes. Reivindica valores políticos y morales marginales, los estructura como el sistema legítimo de la acción y de los personajes y con rebeldía los enfrenta al (des)orden establecido. Su iconografía de situaciones, personajes, lugares y objetos transformó el imaginario teatral y teatralizó la marginalidad social urbana desde una nueva perspectiva crítica. Su imaginería tiene una carga poética distanciadora que devino modelo para parte de la dramaturgia venezolana posterior.

SUS OBRAS

Desde sus comienzos evidenció esta actitud, y dejó constancia en *Caín adolescente*, primera obra venezolana en la que es protagonista la marginalidad del cambio a la sociedad urbana. Su acción transcurre en uno de los cerros de Caracas, que comenzaban a dar forma al paisaje urbano y al universo humano que emergía entre las contradicciones de la economía petrolera. La acción transcurre en Navidad, carnaval y Semana Santa, tiempos religiosos cuya temática siempre le será cara.

A partir de esta obra otro será el vecindario teatral venezolano. La escena es un rancho en la ladera del cerro, en tanto punto de encuentro y cruce de caminos en los que viven marginados irredentos y víctimas. En un tejido de relaciones en el que maternidad, prostitución, paternidad y delincuencia se confunden, quedan señalados los elementos que estructurarán su significación profunda, la lógica de las acciones, los motivos y temas de las intrigas y las formas manifiestas de/para la representación (Pavis 1998). Estaba fresca su experiencia personal del niño de provincia que había llegado a la capital para vivir en una zona popular.

El impacto del nuevo modelo social y los cambios del teatro venezolano fueron tan intensos que Chalbaud, a la vez que profundizó su realismo cayó en la pasión social antes que política. En *Sagrado y obsceno* se expresa con un lenguaje marcadamente político y catequístico (s/f: 32):

> PEDRO: Yo te quiero. Creo en ti y creo en la causa por la cual lucho. Lo imperdonable en el hombre es no creer en algo. El hombre debe creer en algo, con pureza, con fe. Como tú crees en Cristo y yo en Marx. Porque sea comunista no desprecio a tu Cristo, pero desprecio a los que mienten en su nombre, a los que transforman por ambición en leyes sus parábolas. En mi partido también hay gente impura, células falsas como la vieja Edicta, fichas tan negras. Como algunos hombres que sólo por comer se visten de sotanas. Tú y yo somos sagrados. Aunque de vez en cuando seamos débiles. Cuesta luchar. Es muy difícil luchar. A veces tengo que luchar conmigo mismo, como tú luchas contra los pecados: los malos pensamientos, las mentiras, los deseos, las faltas de ayuno. Yo tengo que luchar contra el mundo donde he sido creado. Tengo dentro de mí pedazos que reaccionan al compás de la civilización occidental. Necesito tener presente que para transformar la sociedad debo empezar por mí. Somos jóvenes y somos hombres, no cartones hechos a una misma medida. Ángela, se nos miente.

En 1961 Chalbaud es un dramaturgo más dominado por la pasión crítica que por una razón ideológica. Su intención política es colaborar con el cambio revolucionario al representar la realidad de los marcos sociales marginales del modelo social. Propone la participación política porque en 1961 emergía la creencia en la eficacia del cambio social revolucionario. Vibra con la utopía de una revolución triunfante y con un proyecto nacional emergente para emularla.

Fue percibido como el autor que mejor representaba el nuevo universo social y político, con una obra comprometida por su marcado y explícito contenido político. Chalbaud ofrecía su contribución con una proposición crítica y práctica, revelando la cara oculta de la vida diaria del hombre común marginado que vivía enfrentado a un mundo social violento. Así logró una sintonía eficaz con el espectador, quien se percibió vivo y criticado en la escena. En el contexto teatral de 1961 el impacto fue inmediato, incluso dentro del teatro venezolano pues ese año, en medio de una polémica, compitió los premios del festival nacional con *Lo que dejó la tempestad* de César Rengifo.

La obra transcurre en una pensión, punto de encuentro y cruce de caminos de los solitarios y desclasados de las clases media baja y pobre. En ese lugar, que es de todos y no pertenece a nadie en particular, los personajes construyen *su* orden social con normas y leyes propias. Tal condición es fortalecida por la disposición del lugar de la acción: «un cuarto que conduce a otros cuartos» y cinco puertas, poblado de objetos tales como imágenes de santos, el extremo de una cama y colchones dispersos. Es la iconografía que lo define, devenida clásica en el teatro y en el cine venezolanos. La estructura

elemental de significación que sostiene la acción y las situaciones es la revelación del trasfondo del vecindario, que deja de ser paisaje de personajes pintorescos y atildados. El vecindario de Chalbaud -en el que vivió- es el de los marginales de toda ralea, seres incrédulos cuya prioridad es sobrevivir. Es un hallazgo el cruce de caminos donde coloca la obra, que le permite representar la marginalidad en su diversidad, provocar el conflicto en un lugar que impone encuentros y componer un cuadro social contemporáneo, crítico y grotesco en el que el espectador se re-conoce.

En contraste con los jóvenes enamorados separados por sus creencias en Marx y Cristo, representantes de una nueva conciencia ante el mundo, están los otros personajes del vecindario, figuras incongruentes que acentúan la crítica al modelo social (s/f: 21):

> EDICTA (*Se arrodilla*): ¡Lágrimas de alegría! ¡Se ha salvado la tierra! ¡La esfera es un prodigio de milagros! ¡Miren! ¡Kennedy presidente! (*Abre un periódico que trae la noticia a grandes titulares*).
> EDICTA, EDIVIA y FIDA: ¡Kennedy presidente!
> EDIVIA: ¡Aleluya!
> OFIDA: ¡Aleluya!
> EDICTA, EDIVIA y FIDA: ¡Aleluya! ¡Aleluya!

Cuando en 1962 escribe *Café y orquídeas* las razones teatrales no son estéticas ni políticas. Chalbaud fue uno de los promotores principales del Teatro Arte de Caracas, proyecto independiente que abrió una sala en los altos del cine Radio City. Aún el teatro venezolano no tenía el inmenso apoyo económico de los subsidios que le dará el Estado desde la época de La Gran Venezuela. A comienzos de los sesenta un proyecto teatral independiente como el TAC necesitaba consolidar un público que se tradujera en ingresos económicos estables. Para captarlo escribió esta comedia, que no tuvo éxito porque entonces y después el teatro comercial no prosperó en los años sesenta.

Es una comedia olvidada que, incluso, no está incluida en la edición de sus obras por Monte Ávila Editores. Marita King anota (1987: 27) que con esta obra «Chalbaud hace un experimento con el fin de incorporar al público del teatro comercial al teatro de vanguardia».

Sin entrar en consideraciones sobre el teatro comercial que no existía, ni sobre el supuesto teatro de vanguardia al que en 1962 era convocado con esta obra el público del teatro comercial, lo cierto es que *Café y orquídeas* fue un intento fallido por el exceso de concesiones de su anécdota y de su lenguaje.

Ese mismo año con José Ignacio Cabrujas e Isaac Chocrón escribe *Triángulo*, obra que comienza en sus tres actos de igual manera y a partir de un punto determinado continúa según cada uno de ellos escribió el resto. En esa ocasión a la pregunta ¿Por qué *Triángulo*? Chalbaud respondió «para jugar en serio con los elementos dados». Su acto, el primero, se llama *Las pinzas*[6].

En 1964 es un autor maduro, que con *La quema de Judas* produce la más importante obra venezolana del realismo crítico en más de una década. Atrás quedó el intento de un programa político. Ahora estamos ante una visión que representa situaciones sociales básicas en las que los personajes están centrados en un conflicto bien concebido y delineado. Las situaciones profundizan la condición anónima y cotidiana de los marginados urbanos del modelo social, creando un conjunto de imágenes violentas que trasuntan la marginalidad en forma grotesca.

La consistencia de la visión dramática de Chalbaud la encontramos en la estructura profunda o lógica. Sus personajes construyen un universo social propio opuesto, y hasta enfrentado, al mundo social general del que son marginados, sin deseos, incluso, de reinsertarse en él. Son seres alienados en su esencia histórica, porque las circunstancias sociales les niegan la posibilidad de la conciliación. Este aspecto es una de las rupturas más radicales que provoca. La acción y los personajes no discurren movidos por un discurso ideológico explícito, sino que en su actualidad y en sus relaciones viven en conflicto. Su espacio social no es un telón de fondo; es un ámbito material que les compete y afecta. Sus vidas son implacables, materialistas y feroces; de ahí que se vean en la necesidad de construir relaciones sociales con normas y valores morales al margen del orden constituido, creando para sí otro paralelo, marginal y enfrentado al resto de la sociedad.

Por esto se aleja del programa político que barruntamos en *Sagrado y obsceno*. Nunca será fiel a un dogma ideológico, estético o social. El compromiso del ciudadano Román Chalbaud será, desde la práctica teatral, con una crítica personal para proponer, en el fondo, una rebeldía individual desprendida de un mundo cuestionado por el acto de desprendimiento. La acción de sus obras es una experiencia dramática por el estatuto teatral del conflicto social entre los valores, las creencias y las expectativas de sus situaciones y personajes, y una marginalidad que, a partir de sus causas históricas, alcanza la categoría de condición existencial.

---

6 *Triángulo*, Caracas, Editorial Tierra Firme, 1962; Maracaibo, Ediciones Pancho el Pájaro, Sociedad Dramática de Maracaibo y Consejo Nacional de la Cultura, prólogo L. A. G., 1993.

Entre su primer estreno (*Muros horizontales*, 1953) y 1962 (*Café y orquídeas*), vivió la experiencia del fin de un período político y teatral que se deshacía por sus obsolescencias y del naciente que, por tal, ofrecía mejores expectativas. El joven dramaturgo y director se gesta y se pone a prueba con su primer grupo de obras. Conoce el drama de la sociedad urbana desde su experiencia personal, y la representa con la recreación del imaginario que ella misma le provee. Ese imaginario no postula una identidad en trance de desaparecer; sólo muestra comportamientos cotidianos. Ese imaginario, sustentado por valores, creencias y expectativas que vectorizan la trama, estructura una visión política y poética que dará origen a sus mejores obras. Será una visión desgarrada de la existencia marginal, y al profundizarla la elevará poéticamente sin desdibujar su realismo crítico.

Chalbaud es un dramaturgo que, ante la dinámica y los cambios del nuevo modelo social, comprendió que era necesario liberar la escena de los cánones tradicionales. Por ello optó por una escritura abierta espontánea, crítica y agresiva. También por hacer de la marginalidad urbana la protagonista de la acción, por lo cual crea personajes con escasos o ningún antecedente en el teatro tradicional. El ámbito general de su escritura es un imaginario en el que el realismo es grotesco y poético, directo y metafórico. En resumen, puebla el escenario de situaciones y personajes originales en la dramaturgia venezolana.

Lo que significan sus obras para el nuevo teatro venezolano se inserta en la tradición universal del realismo social, que en su caso es crítico para diferenciarse del realismo ingenuo anterior. Entre 1964 y 1968 alcanzó el punto de ruptura definitivo. Consigo mismo al decantar y condensar los intentos de renovación dramática probados en sus obras iniciales y con el teatro venezolano anterior.

Esa ruptura y ese cambio están consagrados en *La quema de Judas*, *Los ángeles terribles* y *El pez que fuma*, triángulo que se complementa y enriquece en tanto nueva escritura dramática, nueva manera de abordar lo nacional y teatralización de un universo imaginario.

Estas tres características definen en forma clara la ruptura y su aporte al nuevo teatro venezolano. Por ello, optamos por estudiar sus obras desde el punto de vista de estos aportes, no en forma individual, para comprender en conjunto lo que significó el realismo crítico en los comienzos del nuevo teatro venezolano. Al iniciar una nueva escrita realista, Chalbaud desarrolla una poética propia y en función de ella será nuestro análisis.

LA ESCRITURA DRAMÁTICA

1.

Abordaremos en primer lugar su *escritura dramática* para comprender la estructura común de las obras, con la que sostiene la verosimilitud teatral del mundo social inscrito en ellas. La entendemos como el universo teatral *en* el texto, a sabiendas de que el texto provoca en el lector una representación ficcional durante la lectura. Seguimos a Pavis (1998), quien señala que toda escritura dramática tiene mecanismos inherentes que hacen posible el paso a la *escritura escénica*, tales como la distribución del texto en personajes y ambigüedades y didascalias espacio/temporales. Esos mecanismos que hacen posible el paso de una escritura a otra los entendemos como el proceso de teatralización de una historia. Y, en cuanto tal, entendemos la teatralización como la puesta de una serie de eventos en espacio/tiempo escénico. Por tanto, lo que estructura la escritura dramática es base para comprender el sentido pleno de un texto.

Chalbaud puebla sus piezas con personajes populares de las zonas urbanas de las clases media baja, proletaria y marginal, y da a la escena una nueva significación social y artística por cuanto establece una comunicación antes no intentada. Las prostitutas, los marginales y marginados innatos, los delincuentes, las víctimas irredentas y los transgresores morales; el entramado de las relaciones amistosas y familiares, de los niveles transversales por los que transitan valores y creencias y la reivindicación protagónica de zonas marginales y ocultadas de la realidad; la apertura del texto y de la escena para los nuevos espacios marginales ocultos de la ciudad; en suma, se desprende del teatro que lo antecede con su proyecto de dramatización de la marginalidad.

La escritura de Chalbaud emplea procedimientos que transforman el discurso sobre el hombre común y otorgan un nuevo sentido a situaciones locales que provocan una nueva identificación. Es una escritura dramática abierta con una temática renovada. Las situaciones y los personajes son sistemas sociales autónomos que mantienen relaciones jerarquizadas. Esa autonomía ficcional no resta historicidad a los conflictos, puesto que no se prestan a equívocos respecto a su enraizamiento en el entramado social. Las situaciones y los personajes son percibidos venezolanos porque la escritura contiene un sistema de imágenes que sintonizan al espectador, pero no porque el autor localice, aún de pasada, lugares y situaciones específicas; es así porque puestas en escena, escritas en el escenario, adquieren un sentido actual en la recepción del espectador.

En *La quema de Judas* el nombre del doctor Altamira alude, como metáfora del poder económico y político, a la urbanización del mismo nombre, en el este de Caracas, asiento de la burguesía ilustrada de los sesenta. Altamira es un explotador irresponsable en el sentido de que dispone de recursos para no someter su responsabilidad ante nadie, y no escapa a cierta marginalidad social con poder económico. Es la causa remota pero actuante de las situaciones y, en tanto personaje, figura en la estructura textual como una entidad general (es el explotador).

En las tres obras el espacio y los objetos son un conjunto lingüístico determinante, cuyo significado universal los integra en un sistema decisivo para historiar la acción. El conjunto espacio/objetos tiene una connotación social determinada por la idea central, de forma tal que explica la secuencia de las situaciones de los personajes, quienes, a la vez, dan sentido a su pertinencia social y a su historicidad. En esa composición organiza la espacialidad social, como vemos en *La quema de Judas* (1992: 24):

> (*Entra* Ganzúa. *Es un lisiado, sobre un carrito con ruedas. Trae un paquete*).
> LA SEÑORA SANTÍSIMA: ¡Ganzúa! ¡Ganzúa! Nos lo mataron. (Ganzúa *se abraza a ella*) ¿Por qué lo mataron, Ganzúa, por qué lo mataron?
> GANZÚA: Le he traído esto. Para que coma algo. (*Saca un trozo de pan del paquete*).
> LA SEÑORA SANTÍSIMA: No quiero.
> GANZÚA: Le hace falta. Tiene que alimentarse. Coma, coma. (La Señora Santísima *acepta el pan con tristeza*).
> EL PERIODISTA: (*A* Ganzúa) ¿Ya te interrogaron?
> GANZÚA: ¿Quién es usted?
> PERIODISTA: Un periodista.
> GANZÚA: No venga a molestar. Basta con las preguntas de los policías. (*Va a la urna*) Vamos a vengarlo, Señora Santísima.
> LA SEÑORA SANTÍSIMA: No quiero más sangre. (*Se le cae el trozo de pan que había comenzado a masticar lentamente*) Siempre he sido torpe. Las cosas se me viven cayendo de las manos. (El Periodista *va a recoger del suelo el trozo de pan*) No se moleste, señor. (*Lo hace ella misma*).
> GANZÚA: (*Mirando la urna*) Quiero verlo.
> LA SEÑORA SANTÍSIMA: ¿Quieres que te alce?
> GANZÚA: Sí.
> EL PERIODISTA: (*A ella*) Permítame, yo lo ayudo. (*A* Ganzúa) ¿Quieres?
> GANZÚA: Bueno. (El Periodista *lo alza*. Ganzúa *mira fijamente el cadáver*). Parece otro.
> LA SEÑORA SANTÍSIMA: (*Mordiendo el pan*) Es él, Ganzúa, es él. ¿Tiene los ojos cerrados, verdad?
> GANZÚA: Sí, cerrados. (*A* El Periodista) Bájame.

Así como cada lugar es sitio donde se vive con sentido de pertenencia y de permanencia, así los objetos son materiales útiles para la vida y simbolizan la idea de la obra y la visión que de sí y del mundo tienen los personajes. El lugar de la acción y los objetos determinan las relaciones mercantiles y poéticas de los personajes, con algunas imágenes relevantes como el gran icono chalbaudiano de la cama, lugar privilegiado de retención y de amor.

2.

La escritura dramática de Chalbaud se caracteriza por una teatralización más social que psicológica. El espacio de la acción es un lugar que cumple la función de punto de encuentro y cruce de caminos de desclasados y delincuentes. *Sagrado y obsceno* ocurre en «un cuarto que conduce a otros cuartos» de una pensión de la clase media baja. El cuarto de Glafira es tan pequeño «que una tercera parte de su cama sobresale y está en escena». *La quema de Judas* es en un barrio de Caracas. El escenario está vacío y los personajes lo llenan de objetos, a medida que avanza la acción. *El pez que fuma* es un burdel. El espacio de la acción enraíza el universo dramático en marcos sociales en los que la marginalidad es la protagonista que otorga la significación global. La acción de *Los ángeles terribles* tiene lugar en «una habitación destartalada sin ventanas y llena de objetos».

La estructura narrativa de *La quema de Judas* es abierta. El Periodista y la Señora Santísima construyen la acción como una noticia para el periódico en el que aquél trabaja. El conjunto tiempo/espacio de la acción en su estatuto social es una casa, cuya teatralidad es construida a voluntad de la lógica de la acción por obra del Periodista. Ocurre en Semana Santa y el proceso de construcción de los hechos (motivos, tema) teatraliza un sistema de objetos en un espacio cual altar en el que los personajes ofician el drama. Pueden agruparse en los siguientes subsistemas: 1. Féretro, taburete y velas; 2. Muñeco de Judas, perfumes e incienso; 3. Neveras, lavadoras, ventiladores, cocinas, radio transmisor y grandes piezas de carne cruda; 4. Imágenes de ovejas, reyes magos, Virgen María, buey, vaca, mula, San José y traje de niña; 5. Cama y mosquitero; 6. Cristo, cáliz, salterio, copón, custodia, purificador, gorjal, cenefa, sobrepelliz, estandarte y cruz; 7. Armas.

La sala principal de *El pez que fuma* cumple la misma función discursiva del lugar de encuentro de *Sagrado y obsceno*. El conjunto espacio/objetos, en tanto estructura de significación, sostiene la intriga, e historia el

sentido profundo de la obra. Los objetos son: 1. Mostrador, máquina registradora, piano, rockola, espejos, mesas y sillas; 2. Telescopio; 3. Papel higiénico, útiles de limpieza, cuaderno y lápiz; 4. Colchonetas; 5. Plato, leche, cucharas y cambures; 6. Mercancías: muñecos, cuadros, artículos de belleza y de tocador; 7. Armas; 8. Ataúd y cirios.

El lugar de encuentro produce en todas una anagnórisis necesaria, que en *Sagrado y obsceno* evidencia el sentido de la confrontación marxismo/catolicismo de dos personajes jóvenes y de la música de Bach, Haendel y popular. La religiosidad y la delincuencia son una fuerza actancial en *La quema de Judas*, en la que el tiempo de la Semana Santa y las imágenes de santos robadas fortalecen la ironía del lienzo social. En *El pez que fuma* la escritura dramática ostenta sin mediaciones en todos sus niveles el estatuto social de una marginalidad más profunda, modelo que encontramos con un funcionamiento similar en *Miénteme más* (1991) del puertorriqueño Roberto Ramos-Perea.

Esta escritura contiene una teatralidad que valida su significación social profunda. El discurso es polisémico porque la imaginería religiosa y sexual (la cama tiene una presencia perenne) construye varios niveles de significación, con los que Chalbaud re-escribe la vida cotidiana. La música aporta al conjunto espacio/objetos otros niveles a los que son transportados los personajes, y ambos remiten al subtema del arte y su importancia vital. Así postula salidas críticas por irrealizables: el barco en el que «sueñan que están viajando» al final del segundo acto de *Sagrado y obsceno*; la quema de Judas el domingo de Resurrección para ajusticiar al malo general; el telescopio para descifrar el lenguaje del universo en *El pez que fuma*; el órgano en *Los ángeles terribles*.

El parentesco visual de *Los ángeles terribles* (1967) con las otras obras es claro. Su diferencia específica está en su escritura metafórica, por medio de la cual Chalbaud transfiere el universo social a otra esfera de la realidad, enriqueciendo su escritura. Al comienzo de la quinta escena, «El bautizo», (1992: 150), cuando ha terminado de construir a la muñeca Aspasia, Zacarías da una interpretación del universo social ficcional que él construyó:

> Su nacimiento es una solución para los que no tienen solución. Porque hemos inventado una magia dañina, muleta para sostenernos. Un idioma dañino, lenguarada para entretenernos. Un ir y venir de piedra que no cae al foso, que no toca cielo ni tierra. Muñeco dentro del muñeco. Muñeco fuera del muñeco.

El conjunto espacio/objetos y las relaciones lúdicas se inscriben en una estructura en la que los muros de madera, zinc y periódicos viejos, y las

puertas que semejan «aberturas» de la habitación sin ventanas, construyen la metáfora. El estatuto social de origen no impide que los objetos sean los elementos de la estructura metafórica. Son un conjunto trasladado del nivel empírico de las otras obras: 1. Gran cama antigua y barroca cubierta por un mosquitero y un colchón en el suelo; 2. Muñecas colgantes y en el suelo (tienen nombres y biografías personales); 3. Órgano, rockola, tinajero, baúles, escoba, libro «El parto sin dolor», peine, pelucas, tijeras, espejo grande y escoba; 4. Trajes de corista, de santa, blanco largo, smokings y frac; 5. Navaja y naranja. La música que ejecuta Zacarías en el órgano es de Cesar Franck y la de la rockola es moderna desenfrenada.

La escritura dramática de Chalbaud siempre profundiza la historicidad con la evidencia material de la acción. Las neveras y los santos de *La quema de Judas*, las muñecas y el órgano de *Los ángeles terribles* y el mobiliario del burdel en *El pez que fuma* sincronizan un sistema de creencias historiado, un sistema social pertinente en su cotidianidad y una práctica social que suma marginalidad y delincuencia. En las tres la cama es un referente central, revelando un alto componente erótico, más poético que activo. El lugar de la acción no es socialmente cambiable y los objetos tienen funciones utilitarias y metafóricas que aferran los personajes a la historia real sin menoscabar la ficcional. Las relaciones entre espacio y objetos, en cuanto escritura que reconstituye características y funciones del modelo social, reafirman su enraizamiento.

El escenario vacío inicial de *La quema de Judas* es, en sí, una escritura. Artística en cuanto indica una nueva dramaturgia y una nueva teatralidad. Social en tanto los personajes/actores producen su existencia en la medida en que lo historian al poblarlo. La socialización es un proceso construido que emplea un procedimiento explícito no naturalista (1992a: 26):

> LA SEÑORA SANTÍSIMA (*Toma un pequeño sorbo*): Todo esto empezó el día de las neveras y de las lavadoras. El día del ventilador. Yo estaba contando las estampas de la Virgen del Valle y de pronto me sentí rodeada por aquellos aparatos.
>
> (*Cambio brusco de iluminación. Música estruendosa.* Jesús, Jeremías *y* Gabriel *entran a escena empujando diversos aparatos eléctricos. Rodean el centro escénico con neveras, lavadoras, ventiladores, cocinas, etc.* Ganzúa *los ayuda. Del hombro de* Jesús *cuelga un radio transistor*).
>
> LA SEÑORA SANTÍSIMA: Yo me había puesto por primera vez el vestido blanco que Jesús me regaló en mi cumpleaños. ¿Eres tú, Jesús? ¿Qué es eso? Un vestido blanco que a mí no me gustaba, pero que Jesús me había regalado con mucho cariño. ¿Qué es esto, Gabriel? ¿De dónde traen esas cosas? Un vestido blanco que yo había guardado para

estrenármelo en Navidad. Jeremías, ¿por qué no me responden? ¿Para qué son esos aparatos? ¿De dónde los han sacado? Dime, Ganzúa. ¡Jesús! ¡Jesús!

La poetización de las situaciones para trascenderlas remarca la innovación de la escritura. El procedimiento está a cargo de El Periodista en *La quema*, Zacarías en *Los ángeles* y Bagre en *El pez*. El Periodista es distanciador desde su monólogo inicial, con la tarea escénica de escribir (comunicar) una verdad inherente a su oficio; Zacarías tiene una manera ficcional explícita para construir (escribir) un universo imaginario marginal; Bagre es un alucinado que en las estrellas lee su trascendencia individual.

Si consideramos la escritura dramática de Chalbaud como un rasgo de semejanza y diferenciación, sus obras tienen un discurso teatral y social universal con una visión concreta y material que historia los marcos sociales. En el universo lúdico de *Los ángeles terribles* los objetos se inscriben en una relación concreta en la acción; es decir, son elementos del discurso verbal y no-verbal con un sentido para el espectador. Sin referir un país ni proponer una moral reconstructiva, individual o social, la escritura dramática teatraliza comportamientos sociales lúdicos (1992a: 85):

SAGRARIO (*Tararea y se peina*): ¿Qué tiene el paquete?
ZACARÍAS (*Rápidamente interesado*): ¿Ah?
SAGRARIO: La sorpresa,,, ¿qué es?
ZACARÍAS: ¿Puedo mostrártela?
SAGRARIO: Bueno.
ZACARÍAS (*Nervioso, se levanta, toma el paquete, trata de abrirlo, pero la cuerda que lo envuelve es muy resistente*). Ya verás. ¿Dónde están las tijeras?
SAGRARIO: ¿Y yo qué voy a saber?
ZACARÍAS: Pero dónde las pude haber puesto...
SAGRARIO (*Se ha acercado a la cama. Observa a* Gabriel): ¿Has visto como duerme?
ZACARÍAS: ¿Quién? ¡Angel! Es un flojo.
SAGRARIO (*Dulce*): No, Gabriel. ¿Nunca has visto un conejo dormido?
ZACARÍAS: Pero, ¿dónde estarán esas malditas...?
SAGRARIO: Igual. Las orejas puntiagudas... el hocico... sólo le faltan esos bigotes largos que nunca le han querido crecer...
ZACARÍAS: Estaban aquí... Estoy seguro...
SAGRARIO: ¡Maldita sea! ¡Déjame en paz!
ZACARÍAS: Pero si las había puesto sobre...
SAGRARIO: En la garganta de una de las muñecas clavadas. ¡Allí deberían estar!
ZACARÍAS: ¡No! (*Se arrodilla*). ¡Has que aparezcan, haz que aparezcan! (*Reza en voz baja, con los ojos cerrados*).

SAGRARIO (*Viendo a* Gabriel): Es increíble cómo Gabriel ha crecido. Muy rápido. Hace pocos años era un niño. ¡Cómo ha crecido de rápido! No es un hombre, pero es algo mejor que un hombre. Ahora tiene lo mejor de la mujer y lo mejor del hombre. Lo lleva consigo. Adentro y afuera. (*Mira a* Zacarías) ¿Quieres dejar de rezar?
ZACARÍAS (*Abre los ojos exaltado, como poseso de una voz superior que le hubiera hablado*) ¡Sobre el órgano, sobre el órgano! (*Corre hacia el órgano y busca. Encuentra las tijeras*). ¡Aquí están! ¡Una vez más, una vez más! ¿Te das cuenta, Sagrario? ¡Una vez más! ¡Tienes que creer!

3.

Chalbaud declaró (Socorro 1997):

Cuando yo acuso en *La quema de Judas* la corrupción en el policía ladrón apenas estaba prefigurando lo que después se multiplicaría en Venezuela.

Digámoslo de otra manera: los actantes, en tanto fuerzas protagonistas de la acción, clarifican el sentido de las situaciones y definen el significado. Tales son el policía y el delincuente de cuello blanco; o la prostituta y el aguantador. Esta profundidad en la estructura es la ruptura chalbaudiana con la escritura del realismo ingenuo.

Chalbaud poetiza la acción, las situaciones y los personajes. Confronta al espectador con una acción cuya superficie textual identifica por el asombro que le causa no porque sea mímesis idéntica. La escritura construye situaciones críticas específicas rechazadas por la legalidad institucional del modelo social. En el sistema jerarquizado de poder, la Garza, dueña del burdel, actúa según los intereses económicos de una profesional (1992a: 234):

LA GARZA: (*Lo interrumpe*) ¡Pilatos! Conozco el tipo, la clase. Los he visto a montones. Inocentes, moscas muertas. ¿Sabes cuántos como tú han pasado por aquí? Los dedos de mis manos y de mis pies no alcanzan ni para contar la tercera parte. Esta profesión, muchacho, es de «mentes ágiles en acción». Yo siempre tuve una gran intuición, desde muchacha. Y es una cosa que se desarrolla, así que echa lápiz. ¿No has oído hablar del doctor Palomares? El doctor Palomares es un abogado famoso, que da clases en la Universidad, que aparece a cada rato en los periódicos, que no ha perdido ni uno solo de los casos que ha defendido. Pues cuando el doctor Palomares estaba estudiando, cuando no tenían donde caerse muertos, ni él ni su familia, yo lo ayudé; si no hubiera sido por mí no hubiera podido terminar sus estudios; yo lo ayudé a graduarse. Claro que hoy en día ni se acuerda de mí; aunque no te creas, una vez lo busqué por el lío de la hipoteca y me atendió

muy bien y me resolvió el problema... Pues el doctor Palomares me decía, cuando no era doctor: «Mi muchachona -él me llamaba 'mi muchachona'-, tu intuición es tan grande como una inteligencia; no necesitas inteligencia, con tu intuición te basta». Eso me decía. Y es verdad. (*Pausa*) ¿A qué hora llegaste esta mañana?

JUAN: A los ocho y media... a las nueve...

LA GARZA: A las nueve. (*Ve su reloj*) Son las siete. Diez horas y ya te tengo calado. Eres de la raza de Tobías.

Hoy es una referencia canónica de su teatro lo que en su momento fue una innovación provocadora: la fuerte presencia de la religión católica -afirmativa o alienante- conviviendo con la rudeza social. Esa convivencia metaforiza las estructuras narrativa y discursiva: en *La quema de Judas* la Señora Santísima figura el actante amor materno desconsolado de su hijo, policía y ladrón; en *Los ángeles terribles* Sagrario figura el actante eros/prostitución con una maternidad sacralizada sin padre conocido; en *El pez que fuma* Juan y Selva María figuran el actante juventud sin mácula empantanada. En todas el amor materno, rodeado de santidad y virginidad frustradas, es la madre vejada por la marginalidad social y metonimia de una madre deseada. La ruptura con el realismo ingenuo está en el sentido crítico de las situaciones, regidas por un discurso despojado de ideología intencionalmente programada por un proyecto político. De la misma forma, los jóvenes inocentes contaminados están inscritos en contextos sociales deformados que no son sus originarios, creando situaciones por las que la dialéctica situación/personaje representa relaciones amistosas y amorosas ambiguas. Nos referimos a los encuentros y desencuentros de Juan y José en *La quema de Judas*; de Ángel y Gabriel y Sagrario y Gabriel en *Los ángeles terribles*; y de Juan y Selva María en *El pez que fuma*.

Esta escritura concreta y material pero nunca vulgar, está procesada desde la óptica del marginal y del delincuente. Esta es otra de sus innovaciones, porque el enraizamiento social, no sustentado en una ideología programada en un esquema escolar que «revele» un orden social injusto ni servir a una práctica política pragmática, es la experiencia existencial del marginal y del delincuente empeñados en ser autónomos como única manera de darle coherencia a sus vidas.

SITUACIONES Y PERSONAJES

Veremos ahora como Chalbaud escribe las situaciones dramáticas, procedimiento que es, a su vez, el de las relaciones entre los personajes y el dato textual que hace comprensible la acción. Ellas configuran las estructuras de significación de sus obras, en el entendido de que «toda acción no es más que la transformación de situaciones sucesivas» (Pavis 1998: 426).

En la escritura de las situaciones los objetos tienen una significación primordial, puesto que les completan la significación social. Por la manera como están insertados en el texto, desde su significación hasta su representación, son la imaginería dramática que más ha repercutido en el teatro venezolano contemporáneo convertida en iconografía arquetípica en sus diversas faces y facetas. La significación de esa imaginería sustenta las situaciones básicas y ayuda a delimitar la identidad de los personajes respecto a la acción y al modelo social.

Recordemos las ideas rectoras de su escritura: la marginalidad, la delincuencia y la transgresión social y moral. Esas fuerzas dramáticas modelan la acción de las obras e inscriben el modelo social en el texto. En tanto estructura modélica crean y soportan situaciones básicas y personajes arquetípicos, cuya autonomía escénica los hace ser iniciadores de una nueva escritura comprometida con sus marcos sociales, gracias a la nueva visión realista. El espectador reconoce las situaciones y los personajes como referentes de un estatuto social por la selección crítica de los rasgos de la realidad, que le dan verosimilitud e independencia dramáticas, y por estar enraizados en experiencias humanas.

En *La quema de Judas* la averiguación del Periodista permite construir, en el transcurrir de la acción, sus situaciones. Interroga para conocer los hechos sucedidos, reconstruirlos y transformarlos en noticia. Así él escribe la obra y enriquece la teatralidad de la ficción. Tal proceder construye la estructura espacial y temporal de la obra, su teatralidad, mediante el rescate del pasado para hacerlo presente. La escritura de las situaciones es evidente cuando la Señora Santísima habla en presente y en pasado a El Periodista, haciendo posible «la transformación de situaciones sucesivas» en la unidad de la acción. En tales casos situación y personajes figuran en la estructura superficial o nivel de la intriga, en tanto lógica discursiva que hace posible la construcción de la acción y del tiempo y del espacio de la historia.

En *Los ángeles terribles* la situación general es la de un orden y un territorio jerarquizados, construidos por Zacarías como una sociedad autónoma. Por ser en esencia una metáfora de las categorías del realismo crítico, carece de una estructura narrativa que denote sus referentes sociales. En esta obra estamos, en realidad, ante una situación inmóvil, mejor aún circular, que la escritura muestra desde varios ángulos. Aunque parece haber un tiempo social, acentuado por la preñez avanzada de Sagrario y la vida delictiva que ejercen en el mundo exterior, situaciones y personajes no lo ficcionan con realismo.

Otra sociedad autónoma es presentada en *El pez que fuma*, esta vez con una excelente concreción de situaciones causadas por relaciones económicas y con el poder que generan, para acelerar y precipitar la acción. Es la obra en la que el negocio tiene una fuerza actancial determinante. En todo momento la visión materialista determina, desprovista de aliento espiritual, las situaciones y los personajes así como el disfrute sexual y la ganancia, en tanto lógica que explica la estructura narrativa y la representación.

En *La quema de Judas* las situaciones están organizadas alrededor de la relación La Señora Santísima/El Periodista. La situación actual es el velorio de Juan en la casa de su madre, a la que llega el Periodista. Esta situación siempre está presente junto con las que ambos construyen en el escenario, porque la relación entre ambos construye y reconstruye la acción escénica al actualizar y desaparecer las situaciones pasadas. De esta manera la escritura dramática crea una situación en un nivel distinto al de las situaciones que urde la intriga. Los hechos que conforman la acción están condicionados por la dialéctica de los dos personajes. La muerte de Juan es el motivo o causa de la reconstrucción histórica que presencia el espectador. Conlleva un valor universal en tanto la muerte es una situación humana básica. Pero al mismo tiempo los perfiles que detallan la historicidad, como la delincuencia, la marginalidad y una religiosidad alienada, permiten que tenga una pertinencia en la que el espectador comprende la situación histórica del modelo social. Basta ello a Chalbaud, sin constreñir su obra a un tratamiento nacional local.

En *Los ángeles terribles* el tiempo y el lugar de la acción desvinculan las situaciones y los personajes de una historia social empírica. La teatralización del modelo social consiste en la creación de un microcosmos *dentro* de la situación ficcionada, por lo que son personajes lúdicos conscientes de su autorreferencia al microcosmos. Zacarías es un viejo ladrón degenerado, pero también es un esteta que resolvió su soledad inventándose una familia en las que sus muñecas ocupan un lugar muy especial porque ellas *son* su sociedad imaginaria. Las relaciones dominio/sumisión y afecto/desafecto entre los personajes organizan la situación básica. De hecho, las cinco escenas son variaciones lúdicas sobre la situación básica de los personajes en su microcosmos: «Vacaciones», «Confesiones y recuerdos», «Secretos», «Juegos» y «El bautizo»; pero cada una no enlaza situaciones de las otras salvo a través de la imaginería de las muñecas, la marginalidad delictiva que los emparenta y la preñez de Sagrario. Pero estos tres elementos no son fuerzas actanciales del drama que clarifiquen la situación y su dinámica. La excepción estaría en las muñecas en tanto metáfora de un sistema estético como alternativa del modelo social externo. Siendo así, las muñecas son actantes adyuvantes (Pavis 1998) que facilitan la comunicación.

No existe país. Existe un mundo exterior poco diferenciado en referencia al cual los personajes reafirman su situación marginal y delictiva autónoma. Pero, ¿cuál es la índole de esa marginalidad y de esa delincuencia? Persiste la situación básica chalbaudiana de la marginalidad con énfasis en su empeño totalizador por poetizar la realidad social, que en las otras obras está encarnado en un personaje singular que actúa cual gran monólogo solitario frente al diálogo social del resto de los personajes.

El lugar donde acontece la acción de *Los ángeles terribles* es el ámbito artístico más coherente y autónomo de los creados por Chalbaud. Las situaciones surgen de iniciativas lúdicas que, por lo general, son autosuficientes. Los personajes carecen de correlatos sociales particulares, lo que acentúa su valor simbólico general regido por una idea central concreta. Por sus nombres (Zacarías, Sagrario, Gabriel y Ángel) tienden a ser roles generales y ejemplares, desasimilándolos de la particularidad psicológica. Los objetos, incluso, carecen del valor económico y social que tienen en las otras obras. Cada escena es una situación autónoma, y a todas las atraviesa la situación básica que las interrelaciona. A lo largo de ellas permanecen la ahistoricidad social, la imaginería escénica, la maternidad, la cama, el juego de los afectos y la construcción de Aspasia, aunque el tema expuesto en las escenas a través de los diálogos se agota al final de cada una.

En *El pez que fuma* La Garza es el adyuvante de las situaciones con el oponente creciente de Juan, hasta que deviene el nuevo sujeto. Estamos en el espacio público de un burdel, desde donde los personajes se comunican con el espacio público externo y con el espacio privado, los cuartos, siendo la cárcel la referencia externa más concreta y frecuente. El burdel y la pensión son el dato de la escritura para comprender la acción, las situaciones y los personajes. Como hemos observado, la escritura retoma el diseño espacial de *Sagrado y obsceno*. La llegada de Juan enriquece la situación básica. El transcurrir rutinario de un día en el burdel es la narración en la que la nueva presencia desencadena los motivos y temas de la intriga, a medida que suceden las situaciones. La intriga es más concreta que en las otras obras. Es determinante que la acción transcurra en una sola jornada, suficiente para que Juan se haga con el poder, al contrario del tiempo social indefinido en *La quema de Judas* y el tiempo ahistoriado de *Los ángeles terribles*. El espesor social de la situación viene dado por la economía, la mercancía y la sexualidad, en una perspectiva crítica en la que los valores sociales que determinan la conducta de los personajes son exclusivamente la relación mercantil y las tendencias sexuales antes que las afectivas.

¿Cómo resuelve Román Chalbaud el estatuto textual de los contenidos nacionales? Se inserta con pasión social y libertad creadora en su época y en el modelo social que surgía. El rasgo central de su teatro tiene significación social porque expresa en situaciones dramáticas básicas las estructuras sociales y mentales del modelo social. Por eso es importante discutir el estatuto textual del ser nacional inscrito en sus obras.

Lo nacional es ficcionado desde la perspectiva de situaciones imaginarias con autonomía artística sin inmediatez naturalista, por lo que no menciona lugares ni país, procedimiento agotado por el realismo ingenuo. En las obras estudiadas no encontramos, ni siquiera, la ironía infantil y las alusiones críticas marcadamente ideologizadas de *Sagrado y obsceno*; tampoco la frivolidad de los personajes de *Café y orquídeas*.

La situación de enunciación del autor en la que construye situaciones y personajes está enraizada en el modelo social, pero no necesita ser obvia respecto a la geografía y a la vida local. En *La quema de Judas* y en *El pez que fuma* la ciudad es un referente social sin ser resonancias particulares. La realidad transversa la intriga y se comprende por lo sucedido y por los factores sociales que rodean la muerte de Jesús y por el negocio de La Garza. Esta característica da continuidad y unidad a la escritura de las tres obras.

Los contenidos nacionales en Chalbaud tienen que ver con su experiencia personal, en la que la recurrencia de situaciones, hechos y personajes se conformó como microcosmos que soporta su escritura. Si el teatro es la visión con la que alguien representa el mundo, en Chalbaud estamos ante una representación existencial del universo social con una escritura que expresa una experiencia dramática universal. En la entrevista con Socorro puntualiza:

> conozco a mi país porque lo he vivido de la forma más profunda. Cuando yo era niño vivía en barrios, mi familia era muy humilde. Al principio vivíamos en los alrededores del Nuevo Circo y después nos mudamos a Capuchinos... esos años me marcaron para siempre. Allí me inicié en una manera de mirar que no me ha abandonado. Yo iba a los templetes de la plaza Capuchinos en carnaval, me disfrazaba de zorro o de dominó, bailaba, bueno convivía, allí y en el Guarataro. Después, más adelante, me metía en los botiquines donde siempre encontraba algún borracho que era un poeta frustrado y ahora me doy cuenta de que ésa es una figura recurrente en mis películas y mis obras de teatro. Esos tipos que no llegan a ser nada, que se emborrachan y se babean sobre una mesa.

Más importante es la significación nacional de la quema de Judas en la Semana Santa venezolana, como simbolización de una sanción a una personalidad pública culpable, y la creencia en el ritual sincrético de María Lionza, que devuelve al creyente a un estadio natural, en tanto creencias y sentimientos, que son fuerza dramática y metáfora social de *La quema de Judas*, que la intriga de la corrupción policial. Las correlaciones de tales costumbres y creencias con la ideología del espectador salva a Jesús. Es la reivindicación del marginal y su exención de responsabilidad social y moral frente al modelo social, al que le son atribuidas causas y responsabilidad mayores. El protagonista no es un ente impoluto postulado para su imitación; simplemente es un ser en el mundo.

Quizás con la mención de La Danta y María Lionza Venezuela se hace presente en forma inmediata al espectador venezolano, pues delimitan creencias marginales establecidas. No así con el tratamiento del catolicismo, que está rodeado de una imaginería contrastante y comprometida por el lugar que ocupan y la influencia que ejercen, de resonancias buñuelescas.

La rebeldía de Jesús contra la honradez es un viaje sin retorno a la marginalidad, pero también la reivindicación de las víctimas sociales. Es, con mayor propiedad, la legitimación de una moral rebelde y negada a la reconciliación con el modelo social (1992a: 30):

> JESÚS: No grites. Yo no quiero morir honradamente. Me sabe a mierda la honradez. Mucha gente está viviendo de cosas como ésta. Gente importante que aparece retratada en los periódicos.
> LA SEÑORA SANTÍSIMA: En las últimas páginas.
> JESÚS: No, señora. En las primeras páginas, con medallas colgando en las solapas. Y es mejor que no sigamos discutiendo.
> LA SEÑORA SANTÍSIMA: Es por ti, Jesús, es por ti.
> JESÚS: No te preocupes por mí. Y si te preocupas, reza. Después de todo, Dios debería proteger a los humildes. Es su deber.

En *Los ángeles terribles* Zacarías ficciona su mundo social con sus muñecas. Chalbaud introduce una disonancia con el enigmático permanecer de Gabriel en el espacio aislado de la cama. Es una imagen teatral en la que lo clave es su barroquismo y la experiencia de la existencia, antes que otros correlatos sociales.

La marginalidad absoluta, la acción sin referentes históricos y el universo físico y espiritual cerrado de la situación básica en *Los ángeles terribles* son, evidentemente, parientes de arquetipos sociales que Chalbaud caracteriza en el policía, la religión y las relaciones mercantiles y afectivas de

las otras dos obras. La contundencia social de *La quema de Judas* es intemporal porque Chalbaud no delimita un tiempo real; pero historia correlatos sociales. Zacarías, en cambio, completa la metáfora de la experiencia de Chalbaud en los botiquines, que arranca en el Juan Sebastián de *Sagrado y obsceno* y continúa con El Bagre de *El pez que fuma*.

La atemporalidad de *Los ángeles terribles* consolida con una acción que no es construida a medida que transcurre, como en *La quema de Judas*. Sus situaciones están construidas con relaciones lúdicas decididas, incluso cuando implican un sometimiento perverso en las parejas Sagrario/Zacarías o Gabriel/Ángel, y sólo a ratos aflora alguna connotación social. Es como si Chalbaud hubiese querido representar en esta obra la significación por antonomasia de la marginalidad social. Explicaría la figura de algunos grupos de personajes: Juan Sebastián, Zacarías y El Bagre; o las familias de nombres: Señora Santísima, Sagrario y Selva María; Ángel, Juan José y Jesús; Jeremías y Gabriel. Esos nombres refuerzan la superficie textual en la que los personajes figuran los temas que transmiten la perspectiva teatral e ideológica del autor. Como señala Pavis (1998: 42):

> [el nombre] prepara nuestro juicio crítico y facilita la abstracción y la reflexión a partir de un caso particular de la historia narrada. Esta motivación del signo poético refuerza el vínculo entre el significante (las características del nombre del personaje) y el significado (el sentido del personaje).

La familia de delincuentes de La Señora Santísima es natural y consanguínea, y fortalece la historicidad de la intriga. En *Los ángeles terribles* Zacarías la construye por afinidad con intención delictiva, y trasciende su contingencia por los vínculos afectivos que desarrollan los personajes, ambiguos a ratos pero sostenidos.

Las relaciones mercantiles con los objetos, que acentúa la dimensión histórica de las obras, están metaforizadas en *Los ángeles terribles* por las relaciones poéticas e imaginarias con las muñecas, ficcionando lo nacional con el lenguaje poético. La presencia del modelo social es sólo referencia casual y secundaria, por lo general más lúdica que real.

En *El pez que fuma* es más importante la sintaxis de la concentración de eventos en una sola jornada (de las 9:00 a.m. a las 3:00 a.m. del día siguiente), el poder jerarquizado construido y dirigido por La Garza, el sistema mercantil y moral que comanda y la moral sexual, que la intriga del goce grotesco con las imágenes del burdel llena de correlatos inmediatos de la marginalidad representada y criticada.

Con mayor énfasis que en *La quema de Judas*, en *El pez que fuma* la economía y el comercio tienen un rol central. Pero no la economía del país para criticarla como aún se trasluce en las relaciones entre el doctor Altamira y Jesús, o como es evidente en César Rengifo. En el burdel de La Garza la economía es un régimen acatado que determina las relaciones entre todos; da forma a una micro sociedad; por eso los personajes se aproximan y se alejan de la Garza en términos mercantiles.

El poder de La Garza es la cama. Las leyes económicas y el poder que de ella derivan le permiten organizar un orden social con legalidad propia. Por eso *El pez que fuma* es un micro país y, en cuanto tal, metáfora del país de Chalbaud.

Es posible describir, entonces, el estatuto del modelo social en el texto; es decir, su valor dramático y teatral, y, en consecuencia, encontrar los marcos sociales reales e históricos. La acción, las situaciones y los personajes están motivados por algún negocio, que es el que da sentido y explica y justifica el proceso social y las conductas. Por eso La Garza carece de sentimientos desvinculados de razones económicas, es materialista; quizás con la excepción de su erotismo incontinente, que en esta obra es una motivación que condensa y supera su presencia en las otras obras.

Observamos, entonces, estructuras discursivas que contienen universos sociales sustentados en sus lógicas internas; y su coherencia resultante permite ver, con libertad imaginativa e interpretativa, las referencias nacionales.

Aunque las estructuras discursivas de las tres obras están claramente diferenciadas de las intrigas por sus motivos y temas, también están íntimamente emparentadas por la significación común de sus estructuras profundas donde están los modelos lógicos de la acción (Pavis 1998). El punto de partida es una falla, una caída casi trágica que conduce a los personajes a vivir y creer en un ámbito marginal del que no pueden ni siquiera salir. Los desclasados, marginados, víctimas y desesperanzados coinciden en serlo respecto al *status quo* externo no descrito en detalle, cuyo régimen es distinto del que impera en el sistema social de cada uno de ellos. Es importante constatar la dinámica materialista y utilitarista de la acción, muy evidente en las relaciones entre los personajes y los objetos. En todos los casos encontramos una voluntad que desea legitimar su universo social y moral, o sustentarlo y defenderlo rechazando la posibilidad de reinserción en el modelo social.

Rodolfo Santana

Marginalidad, poder y crisis de las ideologías

Las obras de Rodolfo Santana (1944) escritas en los años sesenta enriquecieron el realismo crítico, a partir de una imaginería que metaforizó sus referentes, alcanzando un punto culminante en el nuevo teatro venezolano en su fase experimental. El estatuto del modelo social en su escritura dramática abarca *la marginalidad* como situación existencial irredenta, *el ejercicio destructivo del poder* como fuerza y motivo cruel, perverso e irracional y *la disolución de la ideología* en su empeño por justificar conductas políticas y sociales.

Ese tríptico está ficcionado con modelos que se acercan al absurdo y a la crueldad a través de un discurso barroco y recargado que no evade ser obsceno; a través de la metáfora y de la parábola; a través de esquemas lúdicos; y con una visión crecientemente escéptica al igual que subversiva.

Esas obras y sus años de escritura (los de sus ediciones, a los que remiten las citas, son otros) son *La muerte de Alfredo Gris* (1964), *Algunos en el islote* y *Los hijos del Iris* (1966), *Los criminales*, *El ordenanza*, *Nuestro padre Drácula*, *Las camas* y *El sitio* (1968), *La farra* y *Barbarroja o nuevo viaje a las regiones equinocciales* (1969). No consideraremos obras inéditas del periodo, dos de ellas importantes (*¿Dónde está XL-24.890?* y *Elogio a la tortura*), por su desconocimiento general.

Santana tenía catorce años en 1958, y entre veinte y veinticuatro cuando las escribió. No tuvo la experiencia anterior a la del nuevo teatro. Ya la primera de sus obras es nueva: el absurdo existencialista y el humor negro sostienen la significación de *La muerte de Alfredo Gris.*

La acción de sus obras se aleja de situaciones familiares al espectador, al que le propone otras para confrontarle sus valores y creencias para subvertirlas y desintegrarlas. Situaciones y personajes son, casi en sentido estricto, signos metafóricos de planteamientos globales. Las intrigas se

apoyan en estructuras narrativas cuyos correlatos sociales no son inmediatos, a pesar de que sus estructuras significativas evidencian los procedimientos del modelo social.

Su escritura dramática se ubica en lo que llamaremos *realismo crítico experimental*. Lo conforman la lógica de la acción y los incidentes de la intriga, las situaciones que estructuran la acción, la tipología de los personajes y el no tener al país como referente inmediato. Santana se aleja de la inmediatez realista con la originalidad de las intrigas y el uso constante de la metáfora y la parábola como instrumento ideológico. La significación de los personajes plantea nuevas exigencias a la escritura escénica, no por sus tipologías sino por su retórica. En conjunto, la suya es una escritura lúdica.

Recordemos que en teatro el juego conlleva la doble representación y metarroles que disfrazan y enmascaran para metaforizar la fábula y la realidad. Los roles ajenos al juego acentúan la autonomía del universo lúdico y de la metáfora e introducen conflictos reales.

Por sus innovaciones estéticas e ideológicas, su escritura planteó una re-visión de la escritura escénica; es decir, de la puesta en escena como se ejercía. Experimentó e inventó situaciones y personajes con los que la acción dramática se alejó de la lógica mimética tradicional. La crítica iconoclasta a los comportamientos y a los soportes ideológicos del modelo social expresa el espíritu de finales de los sesenta. La metáfora, la hipérbole y la parábola fortalecen el carácter extraño de la estructura discursiva o figurativa, y divierten por ser lúdicas e ilustradoras. La marginalidad, el poder y la ideología se manifiestan en situaciones generales, que conforman acciones cuyas significaciones se enraízan en el modelo social, no considerado en términos de nación sino como sistema histórico. La crítica ideológica transpira la crisis de los esquemas políticos revolucionarios para expresar inconformidad, escepticismo y violencia. De esta manera su escritura está plena de referentes sociales sobre el sistema social global.

LAS OBRAS PRELIMINARES

En sus obras más tempranas (*La muerte de Alfredo Gris* y *El ordenanza*, 1968) la situación básica presenta un sistema de relaciones ahistóricas sin sentido, en el que el poder envilece y aliena a un personaje marginal, incapaz de sobreponerse a quien lo domina y sojuzga.

La muerte de Alfredo Gris es cómica por inexplicable: en una celda el espacio está dividido en arriba/abajo, y el Preso 1 le impone a Alfredo (Preso 2) respirar el aire de la parte inferior. Esta situación de poder da inicio a la

acción unida a la sentencia de muerte que pesa sobre el protagonista, impuesta por un poder desconocido e indiscutible. Las relaciones de los dos personajes principales son lúdicas alrededor de la división del aire que respiran (1968: 16):

> PRESO 2: Quería que compartiéramos el aire, sin zonas mías ni suyas. Así estaríamos más cómodos y no nos usurparíamos ningún derecho el uno al otro, en cualquier descuido, lo que puede suceder en todo momento.
> PRESO 1: ¡Imposible! Se atenta contra la higiene pulmonar.
> PRESO 2: No me explico.
> PRESO 1: Usted no debe explicarse nada, basta con mi convicción (*Pausa corta*). Respirar aire ajeno es antihigiénico. Promiscuo. (*Amenaza*) Fíjese usted que no se admiten réplicas. Usted a su aire y yo al mío.
> PRESO 2: Lo que usted diga (*Camina encorvado varios pasos*).

Este absurdo es irrisorio. La condena de Alfredo Gris por un crimen no cometido causa esa situación absurda, vinculada con y explicada por un poder anónimo e inapelable. La acción carece de determinación histórica, por lo que el poder es una fuerza dramática absoluta. La lógica aleatoria de los diálogos fortalece la verosimilitud de la acción, que progresa, sin pausa, hacia la muerte inapelable. La situación, sin embargo, hace que la acción sea inmóvil, pues no hay incidentes significativos en la intriga que hagan girar la peripecia, salvo esperar.

En *El ordenanza* la lógica de los hechos, también inapelable, realza unas instrucciones que siempre deben cumplirse. Hombre 1 y Hombre 2 llegan a una oficina atraídos por un aviso de prensa, y están obligados a esperar las instrucciones que les comunique el Ordenanza, que las recibirá por teléfono de su jefe. Cuando suena, la escritura refiere esa instancia anónima y única con capacidad de decisión. La acción no avanza en una sucesión de situaciones, pues la intriga enmascara una espera que transcurre inmóvil. El Ordenanza ejerce un poder delegado cuando instruye como director de escena. La antesala donde están es un lugar cerrado del que no pueden escapar, sometidos a las normas, informaciones e instrucciones que trasmite el Ordenanza. Al final se hieren entre sí. El poder anónimo reduce a parodia una existencia sometida (1969a: 60):

> ORDENANZA: Tendré que limpiar todo esto... (*Saca un plumero del escritorio*). Si viene un ciudadano se llevará una penosa impresión. (*Suena el timbre del teléfono. Normal. Lo alza*). Receptoría a la orden... (*Escucha y cuelga*. Hombre 1 *gimoteando*. Ordenanza *camina hacia él*

con una pistola que ha sacado del escritorio). Las cosas que uno hace por vivir... Ya llegó la hora de salida, menos mal.

HOMBRE 1 (*Señalando a* Hombre 2): Cómo... quién... se llamaba, era...

ORDENANZA (*Levanta la pistola y dispara contra* Hombre 1): No sé.

HOMBRE 1: (*A* Ordenanza): ¡Mierda! (*Muere*).

ORDENANZA (*Pausa larga. Toma el plumero. Abandona la pistola sobre el escritorio. Suena el teléfono. Lo deja repicar cuatro veces. Lo toma*): Receptoría a la orden... (*Escucha y cuelga. Toma la pistola y camina lentamente hacia el proscenio buscando frente a él*).

Los hijos del Iris (1968) es un ejercicio de ciencia-ficción que traspone relaciones sociales actuales a una sociedad futura fuertemente regimentada. Los personajes unipernados y bicéfalos son metáforas casi infantiles para una historia sobre la discriminación, el amor y la utopía social. Ocurre en un futuro indeterminado de una Humanidad con patrones espirituales y culturales distintos y posteriores a los que hasta hoy conoce, con algunas analogías simples. Por eso el espesor de la metáfora no dificulta comprender su significación. Aunque facilita la experimentación de formas que no retomará en obras posteriores, la evidencia referencial es inmediata.

Algunos en el islote (1968) propone una visión escéptica y desacralizadora de creencias tradicionales. Su basurero es un microcosmos marginal cuya significación se asemeja al de *Los ángeles terribles*. El lugar de la acción, los personajes y la imaginaría escénica conforman un sistema diferente al mundo exterior. Es un microcosmos con leyes propias y escasa relación inmediata con el modelo social, sea para protegerse de él sea para imponérsele. Las imágenes de basura y de pordioseros no significan, sin embargo, una referencia social local; denotan una marginalidad existencial que intenta asir la condición humana básica. Los personajes son desclasados *per se* que agotan su tiempo sin cometido alguno.

Los criminales (1968) es su primera obra compleja, no tanto por su envergadura experimental sino por el significado de la acción revelado por la peripecia. Santana critica la moral burguesa pública y privada con situaciones perversas en las que los personajes se metamorfosean. Willy, Frank, Dora y Lucy practican una moral privada en la que la procacidad es su conducta habitual. En el ocio juegan a la promiscuidad asumiendo personajes con los que liberan sus conductas.

Marginalidad moral y procacidad unifican la acción, figurados en el ejercicio despótico del poder contra Martín, el ladrón que asalta la casa mientras disfrutan la fiesta privada en la que dieron rienda suelta a sus juegos masoquistas y eróticos. La acción y las situaciones en conjunto se manifiestan con formas lúdicas. La situación inicial es una ceremonia erótica y

masoquista de las parejas, semejante al juego de roles del comienzo de *El balcón* de Jean Genet, una de las formas de intertextualidad presente en los inicios del nuevo teatro venezolano.

Cuando las dos parejas enfrentan al ladrón la peripecia gira. En la nueva situación comienza la manipulación hasta asesinarlo haciendo valer la lógica y el poder de clase. La confrontación entre el ladrón y los dueños de la casa es realista para mostrar los niveles sociales y morales y el concepto de la justicia que los respalda. La diversión de unos es la vejación del otro.

En el juego macabro y perverso contra el débil se controlan los valores y la ideología, clarificando la estructura significativa y estableciendo el poder. El juego de roles es la lógica de la estructura discursiva que cohesiona la diversión de los señores de la casa. Los procesos de construcción y destrucción de la personalidad, gracias al disfrute del poder inapelable e irrecusable, se dan de dos maneras en la intriga: la interna del grupo y la de los cuatro como unidad frente a Martín. La reversión de la relación de dominio y el ladrón incapaz de enfrentar la lógica de poder de los señores consagran la significación de la acción (1974: 77):

MARTÍN: La policía (*Sonríe*). La policía... (*Grita*) ¡Policía! ¡Policía! (Frank *dispara varias veces sobre* Martín. *Pausa*).

FRANK: Cámbiense pronto esas ropas y arreglemos un poco todo esto.

DORA (*Lúgubre*): Cierto, esto no es ropa para una persona decente.

WILLY: ¡La situación es muy seria, apurémonos!

LUCY (*A* Willy): Saldrás mañana en los periódicos, Willy.

WILLY: Sí, claro: «Peligroso criminal muerto al intentar robar residencia» (*Ríen por lo bajo*).

FRANK: Las personas honorables se sentirán más seguras (*Ríen por lo bajo*).

La farra (1968) es, en algunos aspectos, síntesis de elementos. Con el teatro en el teatro revisa mecanismos de los poderes religioso, militar y político alrededor de sendos crímenes, experimenta el intercambio de roles, insiste en el carácter ceremonial de la acción y abunda en un lenguaje que se regodea en el erotismo y en la sexualidad. El teatro en el teatro, mediante el cual los personajes construyen su acción, es una metáfora que, mediante la parodia y la procacidad, desmonta el sistema moral e ideológico que justifica esos tres poderes.

En este primer grupo de obras la perversidad y lo macabro son procedimientos para ejercer el poder; comportamientos ordinarios y absurdos en la marginalidad; mecanismos de justificación ideológica; corrupción del erotismo y de la sexualidad. Lo testifica la selección e integración de esos poderes en una sucesión de situaciones que estructuran la acción. Es la

representación de relaciones humanas turbias y torcidas. Pero la perversidad y lo macabro junto con el escepticismo y la desacralización ideológica acentúan el fracaso de la rebeldía, del liderazgo político y su retórica y del sistema de valores y creencias del modelo social.

OBRAS CULMINANTES

La metáfora de la rebeldía inútil *(Nuestro padre Drácula*, 1969 b), política y eros en la vida pública y privada (*Las camas*, 1969 b), la farsa del liderazgo revolucionario y el pragmatismo realista (*El sitio*, 1969 b) y el estatuto histórico del poder (*Barbarroja*, 1971) son enunciados que permiten aproximarnos a las obras más importantes de Santana en los años sesenta. Los enunciados son aproximaciones que no pretenden agotar la significación de la acción de las obras, cuyas estructuras discursivas son complejas. Además, el estatuto social de los temas y la estructuración del espacio y del tiempo enriquecen su escritura dramática y plantean retos a la escénica.

Estas piezas no tienen una ficcionalidad denotativa, aunque sus situaciones muestran la historicidad del modelo social. Las connotaciones sociales son complejas por el nuevo diseño de sus actantes, elevando los personajes a entidades figurativas generales, a roles. La dimensión lúdica es un instrumento situacional para que en la superficie textual el significado de la acción sea concreto.

Es bueno recordar que 1968 fue un año crucial. La consolidación del modelo social venezolano coincidió con el fracaso de la guerrilla, las crisis del mayo francés y del marxismo por la invasión a Checoslovaquia y la revisión general de las políticas revolucionarias. La utopía social dejó de ser un proyecto para convertirse en fracaso o nostalgia. El discurso teatral desarticulador de la institución del teatro de grupos como The Living Theatre encontró eco en el país. El teatro era una de las pocas tribunas para los discursos desesperados, y las obras de Santana son eso, un discurso rabioso y desesperado.

Nuestro padre Drácula y *El sitio* ocurren en espacios cerrados, que la acción abre a las situaciones; *Las camas* y *Barbarroja* son más complejas. La acción es construida y reconstruida multiplicando situaciones y roles para explicar los motivos y las intenciones que provocan su situación actual. La perspectiva histórica de la acción dramática tiene importancia creciente, gracias a la cual los referentes son situaciones históricas generales más allá de situaciones fácticas del modelo social.

En la acción la historia es un mural que da significado a las circunstancias ficcionales. Esa manera de historiar repulsa el modelo social y los discursos ideológicos hegemónicos o emergentes. Estamos ante un repertorio de fábulas cuyas metáforas realistas re-visionan la historia desde y en un torbellino de obsesiones. Con suficiente ficcionalidad para respaldar su autonomía dramática y escénica, las obras son crónicas con un entramado de imágenes, espacios y tiempos autónomos. Son estructuras dramáticas abiertas que evaden preceptivas canónicas y experimentan imágenes de una nueva teatralidad.

NUESTRO PADRE DRÁCULA

La metáfora de la rebeldía inútil y el juego de roles dan espesor y enmascaran el tema de esta hermosa pieza. Los elementos lúdicos tienen especial importancia en la estrategia narrativa y están presentes desde el comienzo como procedimiento substitutivo vertebral de la acción.

La emplea la metáfora para facilitar la recepción del tema. Sus situaciones son un juego metafórico, mediante el cual los personajes disfrazan y enmascaran la realidad para vivir en un mundo paralelo. A diferencia del juego en *Los ángeles terribles*, aquí los personajes ficcionalizan momentos en los que el espectador construye y deconstruye los parajes de las situaciones.

El espacio cerrado es imagen del microcosmos de Mami, Carlo y Julia, marginal y lúdico con lenguaje y normas propias. La acción contrasta el estatuto social de los objetos con su uso en las situaciones lúdicas que los personajes crean; contrasta las alusiones a la prostitución, la delincuencia y el hambre con el orden social creado para vivir en ese lugar y sobrevivir en el mundo exterior cuando están en él. Su mundo ficcional les otorga coherencia humana y social, para no ser marginales sino conductores. La incorporación de un personaje externo plantea el problema nosotros versus el otro, en un esquema actancial que favorece la peripecia.

La representación del cuento de Caperucita Roja reafirma una marginalidad atenuada por el juego: la distracción les aplaca el hambre. La prostitución (Mami y Julia la ejercen y Carlo la procura) y el hambre denotan una marginalidad material y moral. Tobías, el personaje externo, comprende de inmediato el juego y lo acepta como norma del orden social al que llega. Al final lo domina. Las relaciones lúdicas del cuento son el entramado en el que Santana presenta de nuevo el tema del poder y de la marginalidad.

La iniciativa de tener un socio externo es de Mami, que no agrada a Carlo y Julia porque será un elemento extraño al orden social. Es el motivo que nos permite conocer el mundo, los valores y el lenguaje creados. Este último indica al espectador su particularidad: «Ríos infectados de elefantes y selvas llenas de cocodrilos... tiburones del desierto... tigres del mar» y la «arruillazna mojándolo todo» (1969b: 14 y 15). El habla es un código que los relaciona sin que el mundo exterior los contamine. Legitiman con normas y procedimientos lúdicos una marginalidad que no perciben como tal. La obra juega con intención paradojal y encamina su acción en este sentido. Carlo y Julia aceptan a Tobías como socio cuando vislumbran que puede adecuarse a ellos para enseñarles y compartir nuevos juegos.

Tobías, el nuevo socio, es un filósofo (= «vago de profesión»), respuesta casual y lúdica que desmitifica una de las realizaciones más elaboradas de la ideología. Esta vez Santana no acude a un personaje con una ideología social utópica o pragmática y amoral para justificar su conducta. Tobías fue llamado para ayudar a administrar el negocio. Aunque éste no es definido, es obvio que es la prostitución y la delincuencia. Tobías acepta las claves lúdicas de las relaciones internas de ese microcosmos, y muestra de inmediato su capacidad de iniciativa.

Jugar es encarnar tipos y dictar normas sin los riesgos de la realidad. Los personajes crean las situaciones de la obra cuando ensayan los procedimientos del negocio que tienen en el mundo exterior, engañar y asaltar a transeúntes gracias al entrenamiento/juego, u ofrecerles el cuerpo de Julia. Mami, Carlo y Julia actúan sus propias existencias para enmascarar su marginalidad, y el juego es un ritual.

La representación de Caperucita Roja es un juego ingenuo y perverso, en el que la habilidad manipuladora del poder se impone sobre los desclasados y marginales. Tobías se integra al mundo al que llega, influye en él y toma decisiones. Rechaza un cliente que en ocasión anterior no pagó cuando se acostó con Julia a cambio de whisky y jamón en unas Navidades. Representan el incidente para ilustrar las circunstancias en las que Tobías lo rechazó, y es el preámbulo del juego principal.

La proximidad del carnaval es el motivo para el disfraz y el juego, y para eludir el interés del juego vinculado a la prostitución y a la delincuencia. Tobías introducirá en la intriga una variable imprevista en sus consecuencias para el significado de la acción (58):

MAMI: Esto es tuyo, Tobías.
JULIA: ¡Drácula! (Tobías *toma la capa y el sombrero*).

CARLO (*Ríe. Se burla de* Tobías): ¡Drácula! (*Ríe y zapatea*) ¡Pobre vampiro, muerto de sed!
JULIA: ¡Sed de sangre!
TOBÍAS (*Vistiendo la capa y el sombrero*): El conde Drácula tiene mucho dinero, querido payaso.
CARLO (*Ríe*): ¡Pero no tiene sangre y se muere de hambre!
TOBÍAS (*Lúgubremente*): Siempre hay víctimas que me nutren.

Esta ingenuidad desaparece cuando la acción lúdica avanza. Los personajes de Santana re-escriben la historia de Caperucita Roja y reemplazan su imaginería. Narran una nueva historia con una lógica diferente. Jugar a Caperucita no es simular el mundo exterior como preparación para ir a él, o como reproducción de una experiencia anterior. Es una diversión en la que surgirá una metáfora negra que desmitifica personajes icónicos de la imaginería popular.

Tobías/Drácula se impone con una manipulación perversa. Para su beneficio introduce la discordia entre Julia/Caperucita y Carlo/Payasito e impide que Mami/Hada Madrina actúe, o limita sus intervenciones a una presencia ineficaz. El esquema actancial inicial grupo/individuo es modificado por Tobías al introducir motivos de conflicto en los miembros del grupo (celo, temor, envidia) cuando representan los papeles del cuento.

El giro en la peripecia del cuento lo provoca la discordia vinculada al absurdo, la perversidad, la irrisión y la crueldad. Autor del nuevo libreto y director de escena, Tobías/Drácula observa el desarrollo de la acción desde fuera o interviene según sus intereses. Lo hace con el falso pretexto de resolver la discordia que él mismo provocó. Es el mecanismo que revierte el cuento para instalar la perversidad y la crueldad, conservando la candidez lúdica (76):

TOBÍAS (*Se inclina sobre el cuello de* Julia): Muy bien, deliciosa... (*La muerde.* Julia *muestra un pasivo terror.* Carlo *ríe*).
MAMI (*A* Tobías): No me has permitido reaccionar. Esto no vale así; chupas la sangre de los niños y no tendrán salvación. Eso es imposible. En la mayoría de los cuentos el hada madrina llega a tiempo para salvarlos.
TOBÍAS (*Termina de chupar.* Carlo *ríe*): Deliciosa niña. ¿Quién comenzó la pelea?
JULIA (*Débilmente*): Él... (*Señala a* Carlo) Él...
CARLO: ¡Fue ella, ya la castigó; a mí no puede hacerme nada!
TOBÍAS (*Se acerca a* Carlo): Este será un regalo, no intentes huir. (*Le toma del brazo*) Ven... deja que te apriete. (*Se acerca sobre el cuello. Terror pasivo de* Carlo. Julia *ríe quedamente*).
MAMI: ¡El hada madrina no sirvió de nada! Debí intervenir con mi varita mágica. Convertirte en un ratón o un sapo y luego pisotearte.

Tobías/Drácula acepta reiniciar el juego para que sus víctimas rehagan el final. Lo reinician cuando Tobías/Drácula va a dormir porque es de día y ya comió («Tengo el estómago lleno de sangre y eso hará venir dulces sueños»). Es la ocasión para que Mami, Carlo y Julia tomen la iniciativa de matar al vampiro con la tradicional estaca de madera. Pero la estrategia de Tobías/Drácula ha sido más hábil e inteligente (84):

TOBÍAS (*Gime*): ¿Por qué lo han hecho?
MAMI: Para vengarnos.
JULIA: No chuparás más sangre.
TOBÍAS (*A* Carlo *y* Julia): Ustedes son iguales que yo, no tenían motivos.
JULIA: ¡No somos iguales como tú!
CARLO: ¡Sufre! ¡Sufre!
TOBÍAS: Cuando un vampiro hace una víctima, ésta automáticamente se transforma en vampiro. (*Pausa.* Carlo *y* Julia *se ven*).

Conscientes de su nueva naturaleza, Carlo y Julia chupan la sangre de Mami. Ahora el universo surgido en el juego es coherente; no hay extraños.

Es en la perversidad donde es posible un mundo armonioso e ideal («Crear una sociedad de vampiros que le dé dignidad al mundo»). La moraleja es construir un mundo de vampiros, un mundo ideal en el que el negocio de ellos no sufra alteraciones. Sin embargo, la realidad se impone. Artífice de la fantasía, Tobías sabe que en la realidad las opciones no son lúdicas, y alecciona: «Perderán siempre... perderemos siempre... Porque es una rebelión inútil la nuestra... Nos hundimos». Al final todos reconocen que la invención de lenguajes no transforma ni substituye la realidad.

LAS CAMAS

El enunciado aplicado a esta obra (política y eros en la vida pública y privada) puede servir para todas; pero se lo atribuimos a ésta por su fuerza actancial. La intriga presenta la vida de Francisco en tres momentos simultáneos desde su juventud proletaria, hasta su vejez signada por la entrega política y la impotencia sexual. *Las camas* es muy experimental con base en la crónica y la acción múltiple, y sus procedimientos impetuosos casi desbordan los límites de la verosimilitud ficcional.

Tres camas son la escenografía y el concepto. Las tres son símbolos de la sexualidad. Esta estructura discursiva sirve para el primer tratamiento ambicioso de la figura del líder pseudo revolucionario, demagogo y déspota.

Laura y Tomás, padres de Francisco, son los cronistas relatores ante quienes aparecen, en retrospectiva y simultáneamente, Francisco Joven con

Maritza, Hombre con Antonia y Viejo con Lily y Lulú. La acción muestra la vida del protagonista en tres situaciones: la de obrero, la de político traidor a los ideales populares y la del anciano decrépito y prostituido. En las tres la vida privada tiene continuidad, dominada por el erotismo vehemente de las mujeres que los acompañan, cuyas sexualidades insaciables crecen mientras en Francisco crece la indiferencia y la impotencia.

La crudeza verbal muestra la perversión erótica. Determina un universo social en el que la utopía política es deshecha por la realidad en sus dimensiones pública y privada. La marginalidad, que provoca un rechazo de la historia y de los personajes, no está insertada con lógica en factores históricos presentes en tanto atraviesan la vida de Francisco, no como rasgo colectivo.

Francisco Joven llega después de un incidente en la fábrica donde trabaja. Es el único momento, breve, en el que la política parece prevalecer sobre el erotismo. Pero al final de la primera escena comienza el derrumbe por el alcoholismo, el otro elemento de las situaciones. La mujer/eros en todos los casos es una entidad general que sólo exige complacencia (1969b: 207):

TOMÁS: No podemos decir tampoco que Francisco fuera un inocente querubín en aquellos tiempos, como tú quieres creer. Tenía veinte años y hay que ver lo que ha jalado un hombre cuando llega a esa edad.
FRANCISCO JOVEN: Mataron a dos obreros. Nosotros éramos quinientos y ellos, los soldados, cincuenta, pero estaban armados.
MARITZA: Bésame en el cuello (Francisco Joven *la besa*).
LAURA: Era un muchacho serio. Se veía su comportamiento con Maritza. Nunca los vi besándose.
TOMÁS: ¡Pendejo que fue!
FRANCISCO JOVEN: Si hubiéramos estado armados... Era una petición justa.
MARITZA: Apriétame la cintura y bésame el cuello.

A partir de esta escena Francisco transita, como en un drama medieval, estaciones que engarzan las tres situaciones. Joven es acosado por Maritza con un erotismo insaciable. Le siguen Antonia y las prostitutas Lily y Lulú. Los tres momentos significan valores materialistas y egoístas de la condición humana, y un orden social irredento sujeto a cambios sólo para profundizar la degradación.

Francisco Hombre es diez años mayor. Su confrontación construye el conjunto de una conducta política y presenta en la actualidad dramática el transcurrir del tiempo histórico ficcional. La simultaneidad de tiempos (el

Joven en el pasado y el Hombre en el presente) es el punto de vista crítico de la escritura para que Francisco Hombre deseche su comportamiento juvenil. Francisco Joven es la conciencia ineficaz actualizada de aquél (225):

> LAURA: Tu padre te quiere abrazar (Francisco Hombre *ve los brazos abiertos que titubean. Se acerca lentamente a ellos y accede a un frío palmotear en las espaldas*).
> FRANCISCO JOVEN (*A* Francisco Hombre): ¿Cómo puedes tratar a mi padre así? El pobre, parece que tuviera una panela de hielo entre sus brazos.
> FRANCISCO HOMBRE (*A* Francisco Joven): No puedo hacerlo de otra forma: ya pasó el tiempo en que yo era tú y le sonreía a todo el mundo.
> MARITZA: Picotéame los hombros como si fueras un gavilán.

Francisco Joven reivindica, sin buenos argumentos, la utopía y la construcción de un mundo nuevo y enfrenta el pragmatismo de Francisco Hombre. En medio de ambos, Maritza y Antonia sólo se interesan por el erotismo y los regodeos masoquistas, en particular Antonia ante la impotencia de Francisco Hombre. El idealismo político del Joven es un ideológico en contradicción con su conducta, vista en su conjunto por el pragmatismo y el entreguismo del Hombre y el Viejo, dominados por el erotismo y el alcohol. Las actitudes del Hombre y del Viejo son el fracaso del liderazgo político, por lo menos desde una perspectiva teórica.

El estatuto de lo social en el texto de esta obra es muy individualista. Más allá de sus motivaciones, siempre egoístas, Francisco no está en un sistema de relaciones sociales. En la acción priva su conducta individual y su esfera privada. Por eso la estructura discursiva tiene, con la presencia simultánea de los tres momentos de su vida, las tres camas como figura central. En este sentido la estructura superficial de la obra se adecua plenamente con la significación profunda. Eros y política se confunden en la estructura discursiva (237):

> FRANCISCO HOMBRE (*Para sí*): El enemigo me ofrece garantías sin cuento. Un puesto dentro de su dirigencia para mantener sólidos aquellos errores fundamentales que una vez me propuse destruir.
> ANTONIA: ¡Qué puedo hacer, Francisco! Lo he intentado todo y tú permaneces como una piedra.
> FRANCISCO HOMBRE: Abandona tu intento y márchate. En la primera esquina encontrarás diez hombres que te darán satisfacción.
> ANTONIA: ¡Jamás! Tendrás que ser tú, quieras o no. (*Observa la maleta*). El incienso... (*Busca en la maleta*) Enervante... sexual. (*Saca un pequeño incensario. Manipula en él encendiéndolo*).

> FRANCISCO HOMBRE: Eres tan impotente como yo, Antonia. Empeñada en una lucha inútil que sólo te ha proporcionado frustración y amarguras.

La significación queda clara en el comienzo de la última escena. Francisco Viejo llega acompañado de Lily y Lulú. El diálogo de los tres Francisco oscila entre el regodeo del Viejo en su vida sexual y política prostituida y los lamentos inútiles y frustrados del Joven.

Las camas es una introspección esquemática en la tipología del líder popular y político contrarrevolucionario que traiciona los ideales populares. En *Las camas* no prevalece el sistema de relaciones del modelo social, sino el erotismo perverso y masoquista que acentúa la impotencia sexual del protagonista, y una acción pública con pretensiones políticas y resultados demagógicos que se agota en sí misma.

EL SITIO

Con imágenes incesantes y violentas, *El sitio* insiste en el liderazgo revolucionario, ahora enfrentado al pragmatismo realista de la delincuencia. Amplía algunas ideas sobre el líder y la retórica revolucionaria esbozadas en *Las camas*, ahora con una escritura dramática más madura.

El entramado de marginalidad, delincuencia y revolución en una cárcel es una de las mejores expresiones de rebeldía y frustración de finales de los sesenta. En ella conviven delincuentes comunes y un preso político, Maqui, cuya postura es confrontada por Ratón, delincuente realista y pragmático, respecto a la legitimidad y eficacia de su mundo y del político. *El sitio* es teatro político en sus propósitos y en su significación, sólo superada por *Barbarroja o nuevo viaje a las regiones equinocciales*. Es el mural de la sima de los horrores sociales y un planteamiento descarnado sobre la violencia.

Su discurso se corresponde con el realismo crítico por su re-visión del modelo social, al mostrar zonas marginales de la sociedad que denuncian su ineficacia. Su discurso estético avanza con su mundo ficcional, que es mímesis de un submundo oculto y ocultado; en consecuencia, extraño, desconocido y desconsiderado en la comprensión global del modelo social y, hasta entonces, por la escritura dramática.

La acción presenta un paisaje delictivo sin esperanza, en el que el eje política-delincuencia de los dos personajes principales es el modelo actancial. Las ideas políticas de Maqui, esquemáticas, retóricas y falsas, son

desvalorizadas por la realidad carcelaria en la que más importante es la supervivencia que el discurso teórico que pretende explicarla y orientarla.

La acción se inicia con el ocio de la cárcel, situación en la que los presidiarios agotan el tiempo comentando el mundo exterior que observan desde una ventana: relaciones entre policías y prostitutas. Lo que observan los lleva a formular hipótesis sobre las mismas. Ante las dudas (1969b: 105):

POPO: ¿Por qué no le preguntamos a Maqui? (*Lo señala. Ven la figura que duerme*).
GUIDO (*Se le acerca a* Maqui. *Lo estudia*): Está durmiendo.
POPO: ¿Y qué? ¡Esto es importante!
RATÓN: Para Maqui no hay nada más importante que su sueño y la revolución.

La afirmación tiene una doble función. Identifica a Maqui y pone en funcionamiento la intriga, con acontecimientos en planos diversos que multiplican el espacio y el tiempo. Maqui sueña que es torturado por reafirmar su fe revolucionaria, mientras los presos sólo tienen interés en el policía y en la prostituta, lo que desvaloriza el sueño objetivado en la estructura superficial de la acción.

El desmontaje ideológico del discurso de Maqui es por varias razones. Su lenguaje es catequístico y poco original. Después conocemos que su liderazgo condujo a la muerte a varios jóvenes revolucionarios mientras él se salvaba. Ante su empeño por la legalidad y la legitimidad de su proyecto revolucionario, Ratón insiste en las del universo carcelario.

La oposición entre él y Maqui es díptica, pero no esquematiza el desarrollo de la acción por la riqueza de la intriga y los giros de la peripecia. Al igual que en piezas anteriores, la desacralización del discurso político pseudo revolucionario transversa la acción y sus situaciones. Maqui es fútil porque cree que con el cambio de los hábitos carcelarios comenzará el hombre nuevo. Cuando los presos se abalanzan sobre la comida él promueve la solidaridad (119):

MAQUI: Come.
GUIDO: Es tu comida. (Popo *y* Gañan *se acercan interesados*).
MAQUI: Ahora te pertenece. (*Pausa.* Guido *duda con la comida en sus manos*).
GAÑÁN: No puede aceptarla.
MAQUI: ¿Por qué?
GAÑÁN: ¡La ley!
MAQUI: ¿Qué ley? (*Pausa.* Gañán *se encoge de hombros*).

RATÓN: Una ley no escrita. La ley fuera de la ley, de supervivencia. Aquí come y sobrevive el tipo listo. Guido se comportó como un imbécil y él lo reconoce. ¿No es así Guido?

Este código es instintivo pero real, legítimo y eficaz; es el principio general de la existencia. Esta marginalidad está más allá de cualquier ideología o consideración social. El significado de la acción no señala un orden social; representa una situación irreversible. Es el mundo real y cerrado de la cárcel al que Maqui contrapone uno posible, cuya realización no parece factible a Ratón por los instrumentos con que pretende instaurarlo. Ratón cree en un igualitarismo próximo al anarquismo, sin orden institucional ni personificación de la autoridad del Estado. La realidad le da la razón cuando llega el nuevo Comandante, cuyo discurso gatopardiano atrae a Maqui (122):

COMANDANTE: ¡Claro!... Todo amabilidad. Creo todo humano es caballero. Acabaron expresiones mal gusto. (*Súbito arranque. Eleva los brazos y su mirada brilla*). Bajo mi mando imperará buena educación (*Los presos se miran. Débiles aplausos. Pausa*).
MAQUI: Es una gran fórmula, dentro de las relaciones sociales, quiero decir: Ahora... ¿qué me dice de las ideas?
COMANDANTE: ¿Ideas?
MAQUI: Sí. Las ideas. El bien común... etcétera.
COMANDANTE: ¡Ah! (*Sonríe*). Nosotros haremos realidad ideas pregonadas nuestros antecesores no puestas en práctica. (*Pausa.* Maqui *se revuelve nervioso*).

La realidad muestra la perversidad del liderazgo (por ahora con el Comandante) y la oquedad del discurso político. En este sentido, el primer acto de *El sitio* es el mural general de una realidad que pone a prueba a Maqui frente a situaciones particulares. Ratón llama «táctica de distracción» su doblez ante el Comandante, que genera repulsa y furia en los presos.

La vida en la cárcel da la razón a Ratón cuando asaltan y matan al Extranjero en el frenesí drogadicto final del primer acto, o cuando llegan los borrachos y son víctimas de los presos. El empeño de Maqui en ser diferente es inútil (157):

RATÓN: Maqui, amigo...
MAQUI: ¡No soy tu amigo!
RATÓN: Maqui enemigo; no sé como se estropean los hombres dentro de una revolución. No conozco el mecanismo, no soy revolucionario.
MAQUI: Eres un delincuente.

RATÓN: Así es... y la delincuencia es un proceso cochino igual que la revolución para ciertos hombres...

La claridad política de Ratón y su sentido práctico de la vida se imponen en el segundo acto, cuando hace la proposición clave de la obra (159):

RATÓN: ...Será interesante, déjame explicarte: yo te diré cada punto de mi vida como delincuente; tú me dirás un detallado resumen de tu carrera revolucionaria. ¿Aceptas?

El no de Maqui no se hace esperar. La escena de los jóvenes que mueren por la revolución destruye del todo la figura del líder. Es un momento que hace girar la peripecia para desvelar la estructura significativa del eje Maqui - Ratón. Ratón figura una crítica radical a la política desde la marginalidad. No olvidemos que *El sitio* es de 1968, año en el que ya era irreversible el fracaso de la guerrilla venezolana, en mayo estallaron Francia y Europa y el teatro mundial se sacudió de sus principales patrones estéticos e ideológicos. Su estreno en 1969 coincidió con el primer año de la política de pacificación del recién gobierno de Rafael Caldera (1969-1974).

El reto de Ratón a Maqui es el de quien cortó lazos con la revolución; es decir, con algún proyecto redentor. Santana, para no dar concesiones, plantea el conflicto en una marginalidad extrema. Ratón legitima su conducta con la ley creada en y para su microcosmos marginal, y con la misma vehemencia descarta cualquier otro discurso. Santana expresa un sentimiento crucial de la época, que encontramos en dramaturgos como en Harold Pinter[7]:

> No me interesan las estructuras políticas; a mí no me alarman, aunque causan mucho sufrimiento en millones de personas. Le diré ahora lo que pienso de los políticos. La otra noche vi en televisión algunos políticos hablando del Vietnam. Tenía enormes deseos de atravesar la pantalla con un lanzallamas y quemarles los ojos y castrarlos, y después preguntarles cómo calificarían esta acción desde el punto de vista político.

Cuando la política y la ideología son procedimientos que justifican acciones, revelan su significación social y la inmoralidad de los actos humanos. Rodolfo Santana no emplea el teatro para reivindicar una alternativa política. Si se presiente el mismo basamento ideológico de Rengifo, según el cual el sistema es perverso per se, no comparte la creencia en una bondad

«Las batallas cotidianas». Entrevista hecha por Lawrence M. Bensky. Paris. *Mundo Nuevo*. Nº 13, págs. 43-52, julio 1967.

mancillada. Tampoco se detiene la anécdota empírica de las relaciones sociales, sino que hace de la violencia radical la estructura profunda de significación. Con la confrontación radical muestra la perversidad. Descarta el simplismo maniqueo y se inserta en la incertidumbre y en la furia (168):

MAQUI: No es como dicen, puedo demostrarlo. ¿Qué quieren ustedes? ¿Que toda la revolución sea una cadena de éxitos?
JOVEN 1: No... (*Gime*).
JOVEN 2: No lo esperamos así.
ESBIRRO 1: ¡Les cortaremos las manos, para enviárselas a vuestras señoritas madres!
RATÓN: Cuando se derrama sangre no pueden existir errores, ¡condenado Maqui!

La endeblez ideológica de Maqui es su fracaso y resume el significado de *El sitio*. Teatro político y cruel —no teatro de la crueldad— en el que la significación de la acción es perversamente realista. El liderazgo político se agota en la persecución del poder para ejercerlo (184):

COMANDANTE: ¡Descanse... en paz! Esta noche recordaré muerte de uno de mis súbditos... vasallos... lacayos. (Maqui *alza el tubo y lo clava en la espalda del* Comandante).
GUARDIAS: ¡Atentado! ¡Atentado! (*Los borrachos trastabillan balbuciendo palabras inconexas. Gritan*).
COMANDANTE: Mi misión... ¿cumplida? (Maqui *le arrebata la capa al* Comandante, *que cae como un títere*).
MAQUI (*Acomoda la capa. Sonríe ferozmente*): Ahora mando yo...
RATÓN: Al fin puedo verte, Maqui, con el poder en tus manos...

Los años sesenta ofrecieron al modelo social, junto con el fracaso de la revolución, la ilusión de un reagrupamiento social y político. Ratón no participa de esa ilusión. Menos aún siendo testigo de una metamorfosis del poder. Ante sí sólo tiene la ley de su mundo, en parte creada e implantada por él. Su revolución, que no sabe cuál y cómo es o será, aún no ha llegado. Mientras tanto, que cada cual haga lo que siempre ha hecho. Por ejemplo, despojar a los borrachos de su ropa y vejarlos.

BARBARROJA

Barbarroja, o nuevo viaje a las regiones equinocciales es, a la vez, síntesis y apertura. Integra varios rasgos conocidos y se abre a una escritura dramática que es una proposición política e histórica. Es una crónica en su doble

significado: historia en la que se observa el orden de los tiempos e información sobre temas de actualidad con intención de ejemplaridad contemporánea (Pavis 1998: 103). También es la primera gran parábola del teatro venezolano, y contiene los elementos de la parábola como forma teatral (Pavis 1998: 325): un relato presentado con soltura y muy comprensible, con un tema que surge en el debate sobre la crisis social, estética e ideológica de finales de los sesenta; su moraleja es evidente por la exposición didáctica y comentada de los hechos escénicos; coloca en perspectiva histórica un presente político e ideológico universal; es, en suma, un modelo teatral reducido de un modelo social que se identifica sin dificultad.

Los recursos dramáticos y narrativos empleados dan a la obra sólida autonomía ficcional, por cuanto contiene una escritura escénica compleja y rigurosa para actualizar su significación. Es, además, un universo social en el que situaciones y personajes emergen con perfil histórico propio.

La marginalidad, el poder y la crisis ideológica están historiados en forma expresa con/en circunstancias específicas; el lenguaje es descriptivo para hacerlas comprensibles; y la propuesta de su escritura dramática es novedosa en el teatro venezolano. El único antecedente de un intento similar lo encontramos en Julio Planchart (1885-1948) con *La República de Caín* (1913-15, pero publicada en 1936[8]).

Barbarroja tiene dos niveles narrativos, en nada similares a los planos simultáneos de *Las camas* o a la ficcionalidad lúdica de *Nuestro Padre Drácula*. El primero es la conversación de Black y White, historiadores que escriben y re-escriben la historia contemporánea de Barataria según cada uno la interpreta; es la crónica. El segundo es la representación de esa historia, que oscila entre dictaduras locales y la explotación de sus recursos por emisarios de un Imperio. Esta escritura tiene una doble significación. Una referida a la historia de un país en el que el poder es vejación y explotación colectivas; la otra a la disciplina de la historia como interpretación sujeta a intereses ideológicos.

En *Barbarroja* poder, marginalidad e ideología son mecanismos que mueven la historia y, por lo tanto, son modificables y superables según las motivaciones del momento. Si hay razones e intereses que explican los modelos, los marcos y los comportamientos sociales, al interpretar y escribir la historia también operan esos intereses, expresados en criterios ideológicos que guían la escritura de la historia.

---

8 Julio Planchart, *La República de Caín, comedia vil e irrepresentable en un prólogo y cinco jornadas escrita en verso*. Caracas, Editorial Elite Lit. Y Tip., 1936. Remito a mi artículo «La República de Caín: la dramaturgia solitaria de Julio Planchart» en *Latin American Theatre Review*, University of Kansas, Center of Latin American Studies, Fall 1994, pp. 67-80.

La obra comienza en el despacho de White, al que llega Black para discutir los manuscritos de aquél sobre la historia de Barataria, de la que White ha sido testigo presencial. El procedimiento es sencillo y didáctico. Los historiadores leen el manuscrito y el escenario se puebla de personajes. La acción se despliega en los dos niveles para concretar su significado. La historia representada es interrumpida por Black o White, por lo general el primero, para aclarar o modificar el manuscrito de White. La obra, además, desmonta la elocuencia académica, pues ambos historiadores están dominados por intereses culinarios: sexo y alcohol.

El primer movimiento de la acción histórica es la época de Gran Juan, el dictador local de Barataria antes de la llegada de Barbarroja. Su mundo es primario e ingenuo (1971: 21):

> WHITE: Es una limonada deliciosa.
> GRAN JUAN: ¿Y algo más?
> WHITE: Sí... distinta a las limonadas que he bebido antes. (*Sonrisas de* Gran Juan *y* Renata. *Decrece la luz en el escenario. Se ilumina despacho de* White).
> BLACK: Aquí va mi primera objeción...
> WHITE: ¿Cuál es?
> BLACK: Nunca en mi perra vida escuché que las limonadas tengan una diferencia tan radical como la que figura en tu historia.

El procedimiento es claro. La historia *es* lo que escribe el historiador con la intención de mostrar unas motivaciones sociales y no otras. Las implicaciones ideológicas y políticas son claras, en particular cuando la dictadura de Gran Juan es reemplazada por la de Barbarroja, emisario del emperador Pecos Bill I. Antes del cambio, el dictador es sanguinario con la subversión y Black pide acentuar su comportamiento para que sirva como atenuante de los actos de fuerza cometidos por Barbarroja.

Este relativismo histórico es ideológico. Interpretar es un ejercicio intelectual que expresa la visión del mundo del intérprete, y en *Barbarroja* está al servicio del poder. Por lo menos, así lo quiere Black cuando se empeña en re-escribir la historia para que los hechos sean otros en el futuro. Es un arreglo ideológico para suplantar la realidad, evidente en las fases que muestra: gobierno del dictador local, llegada del pirata Barbarroja explotador sin plan ni concierto y proyecto colonizador del Imperio. Entre los hechos ocurridos y el conocimiento que se tenga de ellos media la visión del transmisor. *Barbarroja* se mediatiza y ficciona a sí misma para ejemplarizar.

La muerte de Gran Juan origina una crisis histórica. Con su poder absoluto él era el país, la cultura avanzaba a su alrededor y él le otorgaba

validez. Ese absoluto le lleva a no tener interés por lo que ocurra después de su muerte. Cuando Barataria busca el sucesor enfrenta la incertidumbre del nuevo rumbo en un barco sin rumbo. La muerte de Gran Juan crea un vacío de poder, y es cuando llega Barbarroja.

Surge el primer giro significativo. Uno de sus asistentes le informa que no pueden continuar viaje porque el barco encalló en un arrecife. Consternado, Barbarroja ordena al timonel que se comunique con el Imperio mientras simula interés en conversar con los lugareños. Los piratas no controlan sus desafueros y él intenta mantener el orden; entonces un ciudadano hace la gran revelación. En Barataria hay un sitio, El Dorado, donde las calles son de oro, los diamantes son usados como arenisca, los techos de las casas son láminas de plata, los niños juegan con oro en polvo y sus canicas son rubíes, esmeraldas y topacios. Parábola, farsa e irrisión se aúnan, casi como en una tira cómica.

A partir de este momento, las connotaciones y los referentes de la acción tienen mayores implicaciones. El Dorado y Barataria refieren una historia que aproxima la ficción al modelo social y a procesos históricos más amplios y pertinentes. Si los piratas pretendían un saqueo ocasional, las circunstancias favorecerán una explotación a gran escala más beneficiosa para el Imperio. Bongo, el timonel, regresa del barco con noticias importantes sobre el fin de la guerra con España. La nueva misión es colonizar el Tercer Mundo para que el poder del Imperio no decaiga.

Pero la explotación pirata necesita un proyecto de Estado y de gobierno. Cuando el poder de Barbarroja es apuntalado por el Imperio, Pequeño Juan reivindica que Barataria es una república libre y soberana. Un ciudadano dice que, después de la dictadura de Gran Juan, no soportarán otra. Pequeño Juan informa que, después de morir Gran Juan, gobierna una junta que él preside. En este punto los historiadores retoman sus posiciones (51):

> BLACK: Te hago entrar en razón. Hay cosas que deben ocultarse.
> WHITE: ¿Quieres que escriba un bello cuento de hadas?
> BLACK: ¡Salud!
> WHITE: ¡Salud! (*Beben*).
> BLACK: En oportunidades hay que buscar la verdad que más convenga.

Black re-escribe los hechos. En su versión Barataria salió del caos cuando llegó Barbarroja, quien trajo los adelantos de la civilización para salir del subdesarrollo. Por eso el pueblo accede con gusto a su solicitud para quedarse e iniciar su misión, y Pequeño Juan ordena grandes fiestas. A Black sólo le importa la historia leída, y cuando Barataria la lea olvidará los muertos de la conquista.

Santana es consecuente con el planteamiento de Maqui en *El sitio*. La muerte es un precio que descalifica a quienes la justifican en nombre de objetivos políticos. Para continuar con esta óptica, la historia es retomada en sus hechos reales. El proceso de colonización no es fácil para Barbarroja a pesar industrializar la explotación de las riquezas naturales. Hay síntomas de desestabilidad, y los piratas piden al Imperio el envío de un asesor, Especialista que recomienda dejar que Barataria la gobierne uno de sus hombres y no recoger el oro que cae de los vagones.

La parábola corporiza el propósito último de la obra. Con los piratas crueles y estrambóticos Santana tiene un repertorio de anécdotas que otorga humor a su escritura. Al incorporar referencias actuales, el mundo de los piratas distancia un tema contemporáneo y su didáctica política entretiene. La colonización no es un pillaje; es un proyecto que necesita condiciones políticas, una de ellas que Barataria tenga un gobierno propio. Barbarroja reinstala en el poder a Pequeño Juan y promete elecciones libres.

En la secuencia final del primer acto se entrecruzan los dos niveles de la obra. Black no puede evitar que la historia se muestra tal y como es. Barbarroja impone la orientación del gobierno de Pequeño Juan, quien es un otro mandamás. White y Black escriben opiniones contrarias sobre los mismos hechos. Escriben y re-escriben la historia en una polémica interpretativa. Los ciudadanos de Barataria se sublevan y decretan la muerte de Barbarroja.

En el segundo acto ocurre la transformación cultural, con los ciudadanos vestidos de cow-boy y música propia de la vestimenta. Esta nueva situación presentada con la imaginería de las tiras cómicas esconde un nuevo malestar social. La acción no cesa de enriquecer la crónica. El país se le va de las manos a Pequeño Juan con el consiguiente perjuicio para el Imperio. Es una nueva crisis de poder y se hacen necesarias medidas que lo resguarden. Santana acude, una vez más, a la parodia para acentuar los mecanismos manipuladores del poder (79):

> BARBARROJA: ...Nos urge un hombre astuto, inteligente y sin escrúpulos.
> ESPECIALISTA: ¿Por qué no traer de nuevo a Gran Juan?
> BARBARROJA: Está muerto.
> ESPECIALISTA: Lo sé... ¿Y? El Imperio invertirá grandes capitales en Barataria, y se necesita un hombre fuerte que los proteja. Gran Juan puede hacerlo.
> BARBARROJA: ¡No tengo la santa facultad de resucitar a los muertos!
> ESPECIALISTA: Poseemos recursos. Podemos volver a Gran Juan a la vida.

De nuevo la peripecia aporta elementos paródicos e irrisorios para acentuar el significado de la acción y enriquecer la estructura discursiva. Las escenas de los sepultureros y de la resurrección de Gran Juan parodian *Hamlet* y *Frankenstein* (84):

MÉDICO 1: Necesitamos riñón, hígado, corazón y pulmones.
MÉDICO 2: Tejido muscular. En fin, traigan todo.
MÉDICO 1: Hay varios enfermos graves en la sala especial, enfermera. Que se les dicte muerte clínica, consuelen a los parientes y nos traen los cuerpos; mientras más calientes mejor.

Todo es posible en el paroxismo de la escritura para resguardar y mantener el poder, pero esta vez sin degradación moral, sexual y erótica. Enmarcado en la parodia y la farsa, la obra distancia el plano político y Gran Juan es traído de la muerte. El Especialista le dice que fue resucitado para crear un clima de seguridad a los capitales que el Imperio invertirá en Barataria.

La parábola es explícita. La discusión evidencia el pragmatismo ideológico de Black, para quien el fin justifica los medios porque el hombre es un animal inteligente que aún debe ser conducido. Esta tesis del gendarme necesario, esgrimida por los sociólogos e ideólogos venezolanos del gomecismo, legitima y da poder al gobierno de Gran Juan y a la presencia de los representantes del Imperio. En esta perspectiva, Caneca Jack, el Especialista y los generales diseñan mecanismos políticos que no eliminen sino que amolden al adversario. El objetivo es transformar al hombre de Barataria en uno del Imperio.

Las principales fuerzas en el eje de la ideología y en el que produce las circunstancias y modalidades de la acción (Adyuvante - Oponente) están totalizadas y unificadas, en términos tales que la crónica carece de conflicto por la progresiva reducción de la capacidad de iniciativa de los oponentes.

De esta manera *Barbarroja* es la crónica del proceso histórico de Barataria: desde su condición de país pequeño y marginal, con sus costumbres típicas y su régimen dictatorial, hasta su integración a un Imperio en el que su identidad es suplantada por la de aquél (101):

BARBARROJA (*A* Gran Juan): ¿Ha probado nuestro jugo de jengibre?
GRAN JUAN: No.
BARBARROJA: ¿Lo ve? Es un placer que no ha sentido.
ESPECIALISTA: Nuestros productos son, además, higiénicos.
GRAN JUAN: ¿Qué más?
ESPECIALISTA: Traeremos nuestra música y Barataria bailará al mismo son que nuestras grandes metrópolis.

GRAN JUAN: El idioma es diferente.
ESPECIALISTA: Es lo de menos. Lo importante es el ritmo, que sigan el ritmo.

El procedimiento substitutivo es global. White reclama la pérdida de identidad cultural. Black reivindica el bienestar. Cuando el terror político de Gran Juan se torna perjudicial es echado del poder para colocar de nuevo a Pequeño Juan. En el modelo político las personas son accesorios intercambiables para un único propósito. Y es el final de la historia contemporánea de Barataria, pero no de la reunión de los dos historiadores. White tiene otro manuscrito, y la obra pasa a una discusión sobre la significación real de los hechos históricos. Se alternan las visiones de White y Black sobre la historia discutida. El pueblo intenta sublevarse pero se reafirma la presencia de Barbarroja y del Imperio. La acción es escrita y re-escrita a voluntad de White y Black.

El nivel narrativo que ficciona a Barataria está agotado. Sólo resta mostrar el contraste entre la historia real y las visiones de cada historiador, manteniendo la desmitificación del oficio de los historiadores, borrachos en este momento de la acción. Santana discute la ideología contrastándola con la realidad. Las situaciones y personajes históricos representan lo que les indican a cada momento White y Black, quienes intentan imponer sus visiones finales sobre la historia de Barataria. White postula una liberación en la que Barbarroja será ajusticiado. Y la obra termina con un juego imaginativo en el que Barbarroja es ahorcado (119):

WHITE (*Al pueblo*): Ustedes, actúen de acuerdo a las circunstancias.
Barbarroja *es subido a la horca. El pueblo grita pidiendo su muerte. Los cowboys toman a los otros piratas, generales, a* Gran Juan *y* Pequeño Juan, *y atándolos con las sogas los arrastran por el escenario. Aullidos y vítores. La soga es colocada alrededor del cuello de* Barbarroja.
WHITE: ¡Un momento! (*Toda actividad cesa sobre la escena*).
BLACK: Tu momento culminante (*Ríe*).
WHITE: ¿Qué sucede hoy en Barataria? (*Pausa corta*). Sí... soy yo quien impongo este susurro bajo de lo que podría ser la historia, pero... te pregunto, ¿qué sucede hoy en Barataria?
BLACK: Anima tu fantasía y respóndete. La realidad es que Barbarroja está tranquilo en el Palacio de Gobierno.
WHITE: Los campos verdes de nuevo en Barataria. Los hombres nuevos en Barataria. Las viejas canciones.
La trampa del patíbulo cede. Barbarroja *es ahorcado. Gemido. Pausa, telón o black-out rápido.*

Alfredo Chacón publicó en 1970 una importante antología sobre la izquierda cultural venezolana de los sesenta. Señala que la consecuencia más visible de la derrota de la guerrilla fue una desazón, sólo comparable con el optimismo que hubo cuando fue planteada la lucha contra el modelo social. Puntualiza que en los años sesenta parte de la vanguardia cultural venezolana se vinculó sucesivamente con la rebeldía y con la aceptación de los límites oficiales de la confrontación ideológica; con la rebeldía y con el repliegue. En los setenta, cuando el modelo social vivió la ilusión política y económica de La Gran Venezuela, tal desconcierto provocó una actitud taciturna o resignada; y en no pocos casos la claudicación.

Al comienzo de los ochenta Ugo Ulive discutió esta situación en *Prueba de fuego*[9]. La obra contrasta el dilema de dos guerrilleros en el momento sin regreso de la derrota: uno se integra al modelo social para hacer política con sus reglas; otro persiste en la utopía, sin armas ni argumentos para actuar más allá de su fe.

Ese zigzagueo lo encontramos en Francisco, en Maqui y en White y Black. Está metaforizado en el desenmascaramiento de la moral privada de *Los criminales*. La desazón está en el vacío final de *Nuestro padre Drácula* y en la burla de *La farra*; en el sinsentido de su primera obra, *La muerte de Alfredo Gris*.

[9] Estrenada el 11-06-91 en El Nuevo Grupo. Incluida en el volumen *Teatro*. Caracas, Fundarte, Cuadernos de Difusión Nº 97, 1985.

Advertencias y conclusiones finales (por ahora)

Intentamos estudiar el estatuto que en la dramaturgia del nuevo teatro venezolano tiene el modelo social iniciado en 1958. Los resultados están lejos de agotar el objeto de estudio, puesto que la presencia de lo social en un texto dramático también permite estudiar las estructuras sociales y mentales del modelo social. No hemos ambicionado resolver en una sola perspectiva las tareas de la socio crítica y de la sociología del teatro.

Focalizamos el intento en los tres dramaturgos más representativos del realismo crítico en los sesenta, visión que muestra una evolución muy dinámica. Los estudiamos sin ánimo sociologista para evitar el terrible facilismo de las causalidades sociales, que no comprenden la amplitud del procedimiento de ficcionar la realidad. Las relaciones entre teatro y sociedad, entendidas como los cambios de variables del sistema teatral en correlación con los del sistema social nunca pueden ni deben interpretarse en términos causales simplistas. Eso hemos hecho para esclarecer el enraizamiento específico de los dramaturgos estudiados.

En atención a lo que puede entenderse por nuevo teatro, ofrecemos una perspectiva para otros estudios vinculados con las circunstancias del país, sin reducir la escritura dramática a un ejercicio mecánico que refleja la realidad. En este aspecto nos sirvió para discutir de nuevo algunos problemas relacionados con la manera de escribir una historia del teatro. Por primera vez, que sepamos, se presenta un esbozo de periodización de nuestra historia teatral que, además, toma en consideración la interrelación de criterios históricos y teatrales.

Haber limitado el estudio a autores del realismo crítico tiene varios motivos. El principal fue introducirnos en el estudio del nuevo teatro venezolano a través de unidades y elementos de un microsistema –el realis-

mo crítico- en el que la pertenencia a un país y a una historia particulares es más evidente. Es obvio que en el realismo crítico la mímesis es más explícita que en el realismo subjetivo, para comprender el enraizamiento del teatro en marcos sociales y en la historia nacional. También tomamos en consideración que un estudio exhaustivo del tema demanda incluir, además del realismo subjetivo y el drama poético, la representación, la circulación y la recepción, por lo que preferimos obviar caer en una panorámica general, dada la riqueza del período teatral iniciado en 1958, por diversas razones aún vigente. En este último aspecto, no podemos evitar decir que en repetidas ocasiones ya nos hemos ocupado de esa panorámica.

Nuestro interés ha sido iniciar el estudio específico y en profundidad del período teatral iniciado en 1958 a partir de unos casos, y aclarar conceptos teóricos y tareas metodológicas generales necesarias para una historia del teatro venezolano.

Es bueno mencionar algo obvio. El estudio es sólo sobre la escritura dramática, a pesar de estar conscientes que es una parte de la práctica teatral. Este carácter parcial del estudio se justifica porque la escritura dramática tiene un estatuto propio, en tanto «es el universo teatral tal y como está inscrito en el texto por el autor y recibido por el lector» (Pavis 1998). Por otra parte, consideramos acertada la selección de los autores por su importancia y permanencia en la historia del teatro venezolano y por la visión social que los vincula.

También sería necesaria una comprensión detallada de la práctica teatral de la década, sobre la cual adelantamos un estudio en *La máscara y la realidad* (1994).

En todo caso estas advertencias no excluyen que podamos enunciar algunas conclusiones importantes.

Es evidente que a partir de 1958 la escritura dramática tuvo cambios radicales, quizás los más significativos en la historia del teatro venezolano desde el brote moderno de 1910-15 con Salustio González Rincones, Rómulo Gallegos y Julio Planchart, podado por las circunstancias del gomecismo. La nueva dramaturgia profundizó y amplió aceleradamente su pertenencia nacional, gracias a la asimilación y nacionalización del teatro mundial. Los nuevos contenidos sociales fueron asumidos como retos artísticos, como proyectos de comunicación y como visiones con respuestas a las grandes interrogantes de un nuevo período histórico asumido con plena consciencia. Si con el romanticismo decimonónico se percibe la presencia cultural europea en la mentalidad de los autores venezolanos como una camisa de fuerza, a partir de 1958 el nuevo drama nacionaliza lo que recibe del exterior.

A esta característica, directamente vinculada con el contenido, hay que añadir la nueva teatralidad de la escritura dramática que valida y soporta el cambio y la permanencia de estos autores. Sus obras exigen una nueva escritura escénica respecto a su puesta en espacio/tiempo, a la interpretación de los personajes y a los procesos de comunicación con el espectador. No es casual que el nuevo teatro y, en particular, los autores estudiados aporten algunos de los personajes más significativos del teatro venezolano a los que se refieren con frecuencia el público y la crítica.

Rengifo es guiado por una idea de país, y ella le impone una visión de la historia. En Chalbaud encontramos una interpretación, no una idea, y sus personajes son pragmáticos y se desempeñan por voluntad propia. Santana desmitifica idea e interpretación y con un escepticismo creciente desacraliza cualquier modelo de país. Los tres marcan un recorrido que se inicia en un proyecto y termina en una inmensa rabia.

Noticia

Entre la culminación de la investigación y la fecha en la que aparece editada en su totalidad, varias partes aparecieron como artículos independientes en versiones ajustadas a las publicaciones periódicas respectivas. Helas aquí:

1. «La tarea de historiar el teatro venezolano». *Akademus* Vol. II, N° 1°, p. 103-112, UCV, Caracas, enero-junio 2000.
2. «El nuevo teatro venezolano de los sesenta: notas para posicionarlo en la historia». *Extramuros* N° 13, p. 55-68, UCV, Caracas, octubre 2000.
3. «Román Chalbaud: El realismo crítico en el teatro venezolano de los sesenta». *Latin American Theatre Review*, p. 21-41, University of Kansas, Lawrence, spring 2000.
4. «Rodolfo Santana: Marginalidad, poder y crisis de las ideologías de los sesenta». *Gestos* año 15, N° 29, p. 76-97, University of California, Irvine, abril 2000.

Bibliografía

AZPARREN GIMÉNEZ, Leonardo

1990, *El gesto de mostrar*, Maracaibo, Universidad del Zulia y Sociedad Dramática de Maracaibo.

1993, «Nuevo teatro venezolano: la práctica teatral de los ochenta» en Alfonso y Fernando de Toro (eds.) *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag.

1994, *La máscara y la realidad*, Caracas, Fundarte.

1996, *Documentos para la historia del teatro en Venezuela, s. XVI, XVII y XVIII*, Caracas, Monte Avila.

1997, *El teatro en Venezuela, ensayos históricos*, Caracas, Alfadil.

CABALLERO, Manuel

1998, *Las crisis de la Venezuela contemporánea*, Caracas, Monte Ávila Editores.

CHACÓN, Alfredo

1970, *La izquierda cultural venezolana 1958-1969, ensayo y antología*, Caracas, Editorial Domingo Fuentes.

CHALBAUD, Román

s/f, *Sagrado y obsceno*, Caracas, Tipografía Iberia.

1962, *Café y orquídeas*, Caracas, Editorial Tierra Firme.

1965, *La quema de Judas*, Caracas, Letras de Venezuela, Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela.

1967, *Los ángeles terribles*, Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes.

1974, *La quema de Judas*, Caracas, Monte Ávila Editores.

1981, *El viejo grupo*, Caracas, Fundarte.

1991, Teatro I: *Caín adolescente, Requiem para un eclipse, Sagrado y obsceno*, Caracas, Monte Ávila Editores.

1992 a, Teatro II: *La quema de Judas, Los ángeles terribles, El pez que fuma*, Caracas, Monte Ávila Editores.

1992 b, *El Teatro de Chalbaud: Los adolescentes, Muros horizontales, Vesícula de nácar*, Caracas, Pomaire.

1993, Teatro III: *Ratón en ferretería, La cigarra y la hormiga, Todo bicho de uña*, Caracas, Monte Ávila Editores.

1997, *Reina pepeada*, Caracas, Editorial Panapo.

CHOCRÓN, Isaac

1966, *El nuevo teatro venezolano*, Caracas, Temas Culturales Venezolanos, Oficina Central de Información.

1978, *Tres fechas claves del teatro venezolano contemporáneo*, Caracas, Fundarte.
COLLINGWOOD, R. G.
1965, *Idea de la historia*, México, FCE.
DE MARINIS, Marco
1988, *El nuevo teatro 1947-1970*, Barcelona, Paidós.
DE SAUSSURE, Ferdinand
1980, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada.
DE TORO, Fernando
1987, *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Galerna.
DUVIGNAUD, Jean
1965, *Sociología del teatro*, México, FCE.
GETEA (Grupo de estudios de teatro argentino y latinoamericano; director: Osvaldo Pellettieri)
2001, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, Volumen V, Buenos Aires, Galerna.
GOLDMANN, Lucien
1968, *Marxismo, Dialéctica y estructuralismo*, Buenos Aires, Calden.
GREIMAS, A. J. - COURTES, J.
1982, *Semiótica, diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
1991 *Semiótica, diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, tomo II, Madrid, Gredos.
KING, Marita
1987, *Román Chalbaud, poesía, magia y revolución*, Caracas, Monte Ávila Editores.
LUKACS, György
1966, *Sociología de la literatura*, Madrid, Ediciones Península.
MUJICA, Jesús
1991, *César Rengifo a viva voz*, Caracas, Fundarte.
PAVIS, Patrice
1988, «Del texto a la puesta en escena: la travesía histórica» en *Dispositio*, vol. XIII, Nº 33-35, pp. 29-50, The University of Michigan.
1998, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.
PELLETTIERI, Osvaldo
1997, *Una historia interrumpida, teatro argentino moderno (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna.
RENGIFO, César
1989, *Obras*, Tomos I, II, III, IV, V y VI, Mérida, Universidad de los Andes y Asociación Amigos de César Rengifo.
RODRÍGUEZ, Franklin
1990, «Apuntes para una poética del teatro latinoamericano» en Fernando de Toro (Editor), *Semiótica y teatro latinoamericano*, pp. 181-209, Buenos Aires, Galerna/ IITCTL.
SANTANA, Rodolfo
1968, *La muerte de Alfredo Gris*, Maracaibo, Facultad de Humanidades, Universidad del Zulia.
1968, *Algunos en el islote*, Caracas, «Revista de Teatro» de El Nuevo Grupo, Nº 3, abril/mayo/junio.
1968, *Los hijos del Iris*, Maracaibo, Facultad de Humanidades, Universidad del Zulia.
1969 a, *El ordenanza*, Maracaibo, Facultad de Humanidades, Universidad del Zulia.
1969 b, *Nuestro Padre Drácula*, *Las camas* y *El sitio*, Caracas, Monte Ávila Editores, Colección Continente.
1971, *Barbarroja, o nuevo viaje a las regiones equinocciales*, Caracas, Monte Ávila Editores, Colección Continente.
1974, *Los criminales*, en *8 piezas cortas de teatro*, Valencia, Ediciones de la Dirección de Cultura, Universidad de Carabobo.

1974, *La farra*, en *8 piezas cortas de teatro*, Valencia, Ediciones de la Dirección de Cultura, Universidad de Carabobo.
SOCORRO, Milagros
1997, «Román Chalbaud: 'En el arte no hay moral», Caracas, entrevista en *El Nacional*, «El otro cuerpo», pp. 4-5, 5 de julio.
THOMASSEAU, Jean-Marie
1989, *El Melodrama*, México, FCE.
VILLEGAS, Juan
1990, «Modelos para la historia del teatro hispanoamericano» en Fernando de Toro (Editor), *Semiótica y teatro latinoamericano*, págs. 277-289, Buenos Aires, Galerna/ IITCTL.
1992, «De canonización y recanonización: la historia del teatro Latinoamericano» en Peter Roster y Mario Rojas (eds.) *De la colonia a la postmodernidad, teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna/IITCTL.
1997, *Para un modelo de historia del teatro*, Irvine, Ediciones de GESTOS, California.

Últimos títulos editados por la Comisión de Estudios de Postgrado FHE-UCV

LUIS BARRERA LINARES
Discurso y literatura

TOMÁS STRAKA
La voz de los vencidos

CARLOS SANDOVAL (compilador)
Días de espantos

CARLOS KOHN (compilador)
Discurso político y crisis de la democracia (2ª edición)

JOSÉ ÁNGEL RODRÍGUEZ
Visiones del oficio (coedición con Academia Nacional de la Historia)

ELISA CASADO Y SARY CALONGE
Interacción social comunicativa

BERNARDINO HERRERA
La expansión telegráfica en Venezuela 1856-1936

ROBERTO R. BRAVO
Una definición intensional del significado en los lenguajes naturales

ESTHER WIESENFELD
La autoconstrucción. Un estudio psicosocial del significado de la vivienda

MAGALDY TELLEZ (compiladora)
Epistemología y educación (2ª edición)

JOSÉ IDLER ACOSTA
Introducción analítica al problema de la causalidad y el libre albedrío

MARÍA ELENA GONZÁLEZ DELUCA
Negocios y política en tiempos de Guzmán Blanco

LEVIS ZERPA MORLOY
Fundamentos lógicos de las redes neurales artificiales

HAYDÉE MIRANDA BASTIDAS Y DAVID RUIZ CHATAING
Hojas sueltas venezolanas del siglo XIX

GIOVANNA PAVÁN
La maternidad adolescente desde la perspectiva de sus protagonistas

HENRY CASALTA
La economía y el comportamiento

MÁRGARA RUSSOTTO
Dispersión y permanencia

ALFONSO ORANTES ARIZA
Educación y computación

LEONARDO AZPARREN GIMÉNEZ
El realismo en el nuevo teatro venezolano

el texto:

El realismo en el nuevo teatro venezolano

aborda el paradigma del realismo crítico como discurso dominante en el nuevo teatro venezolano. Desde una perspectiva histórica el autor propone una periodización para la historia del teatro venezolano. En ese contexto estudia el cambio habido a partir de 1958 en su relación con el teatro mundial, y delimita y categoriza los autores dramáticos que dieron forma al paradigma del realismo crítico. De manera sistemática y puntual esta obra analiza tres autores indispensables en la dramaturgia venezolana contemporánea. Las obras escritas en la década de los sesenta del s. XX por César Rengifo, Román Chalbaud y Rodolfo Santana son estudiadas en el contexto del cambio habido esos años, que ellos propiciaron y protagonizaron. En la perspectiva de un realismo crítico con aliento universal y con realce y valoración de los aportes personales de estos autores, el autor abre nuevas perspectivas para el estudio del teatro venezolano y de su práctica contemporánea.









Comisión de Estudios de Postgrado
Facultad de Humanidades y Educación-Universidad Central de Venezuela